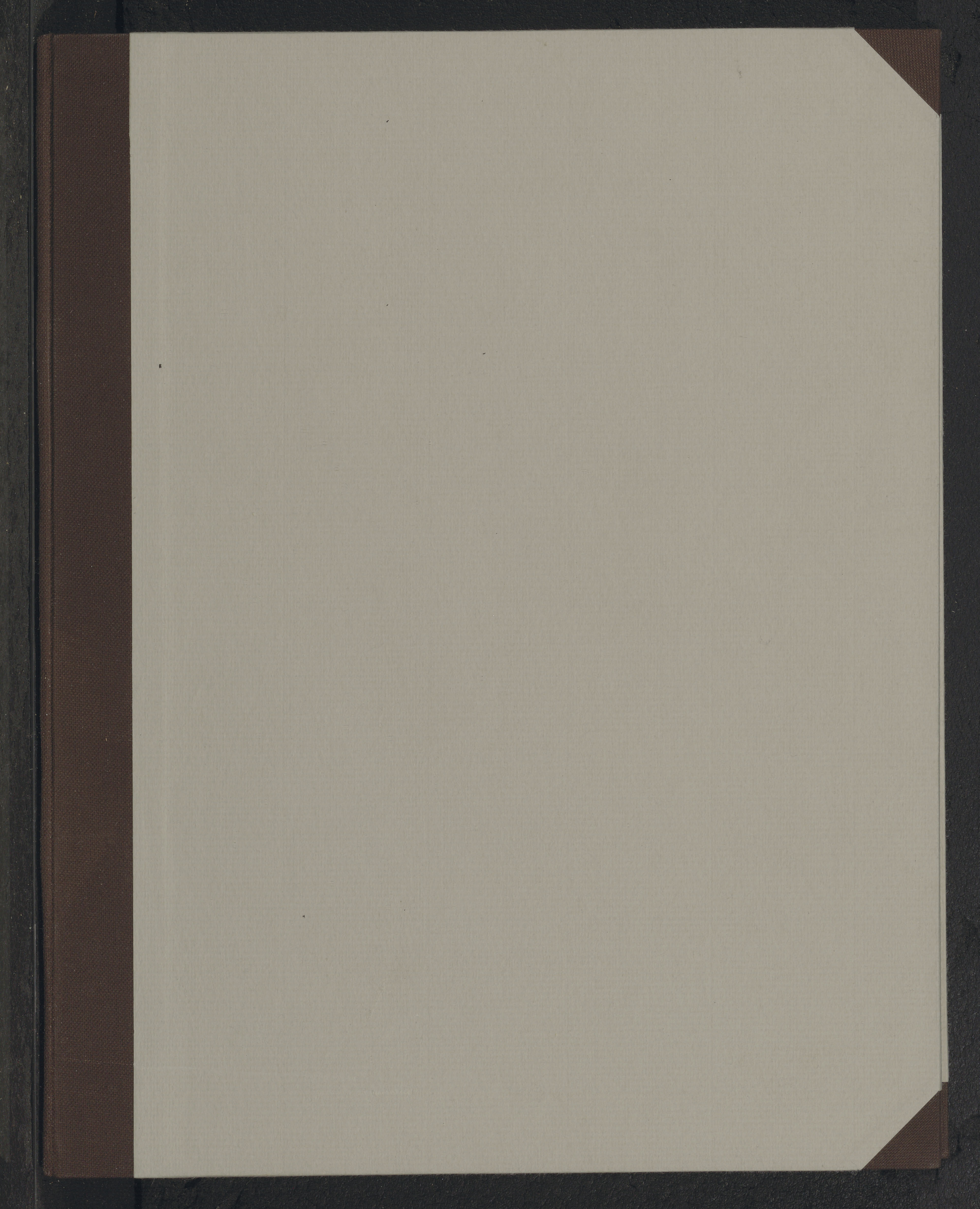




KUNSTVEREIN ELBING

JAHRBUCH DER BILDENDEN KUNST

1906/07

Jahrbuch der bildenden Kunst 1906/07

Begründet durch Max Martersteig
unter Mitwirkung von Dr. Woldemar von Seidlitz

Herausgegeben von

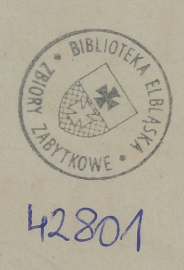
Willy Pastor

Fünfter Jahrgang



Verlag: Fischer & Franke, Berlin W. 1906

2



Druck von Siegfried Scholem
▭ ▭ Berlin-Schöneberg ▭ ▭

Verzeichnis des Inhalts

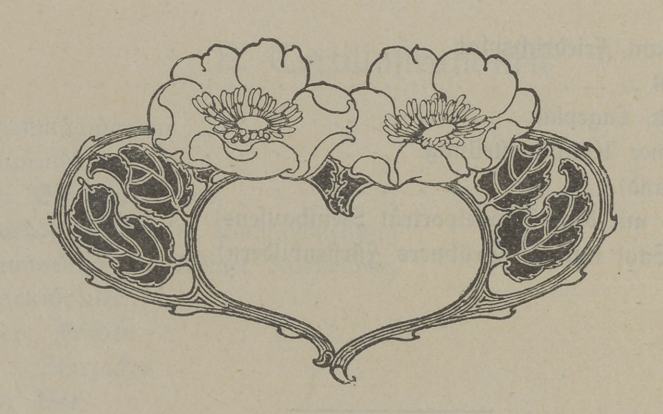
Verzeichnis der Kunstbeilagen und Illustrationen

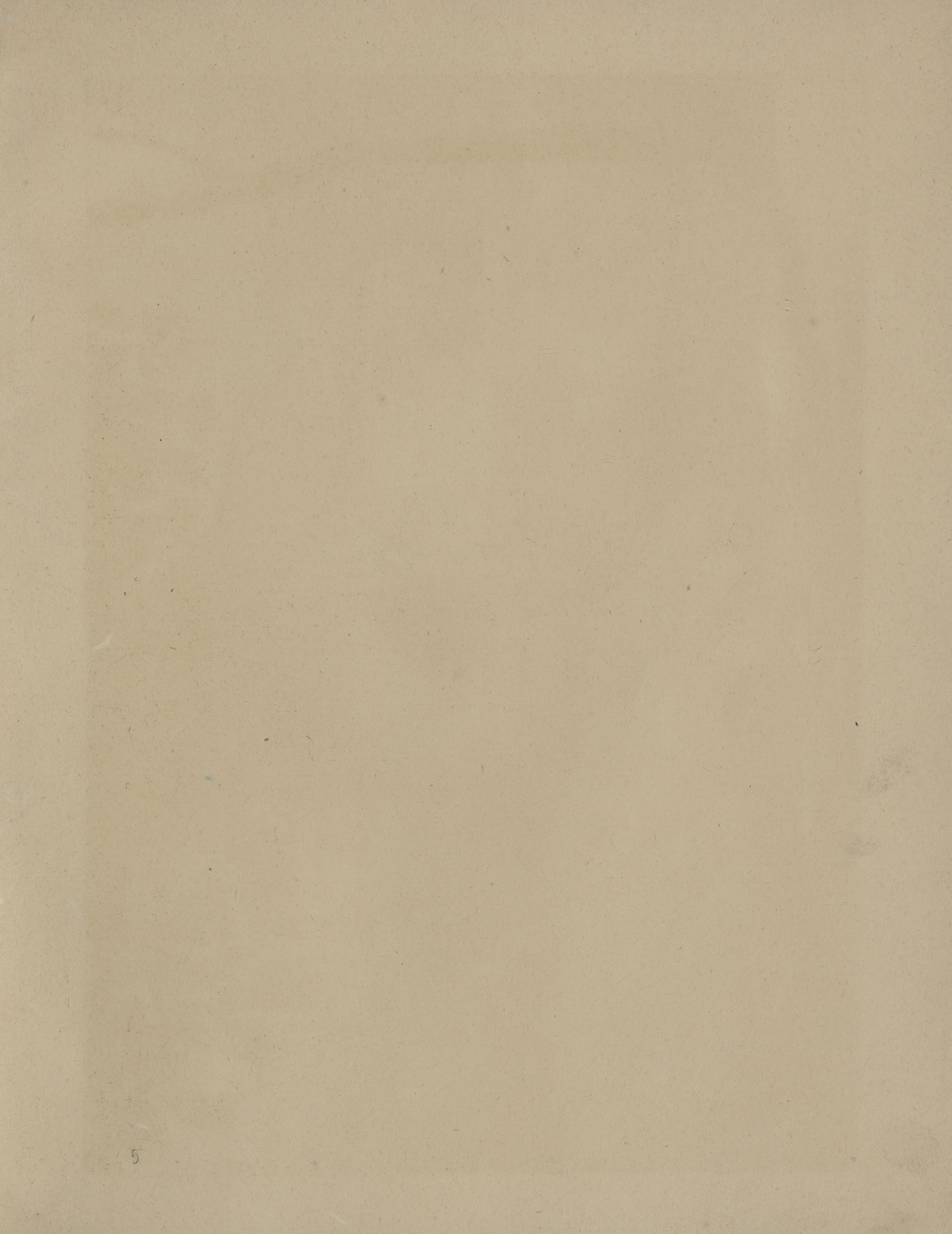
A. Kunstbeilagen

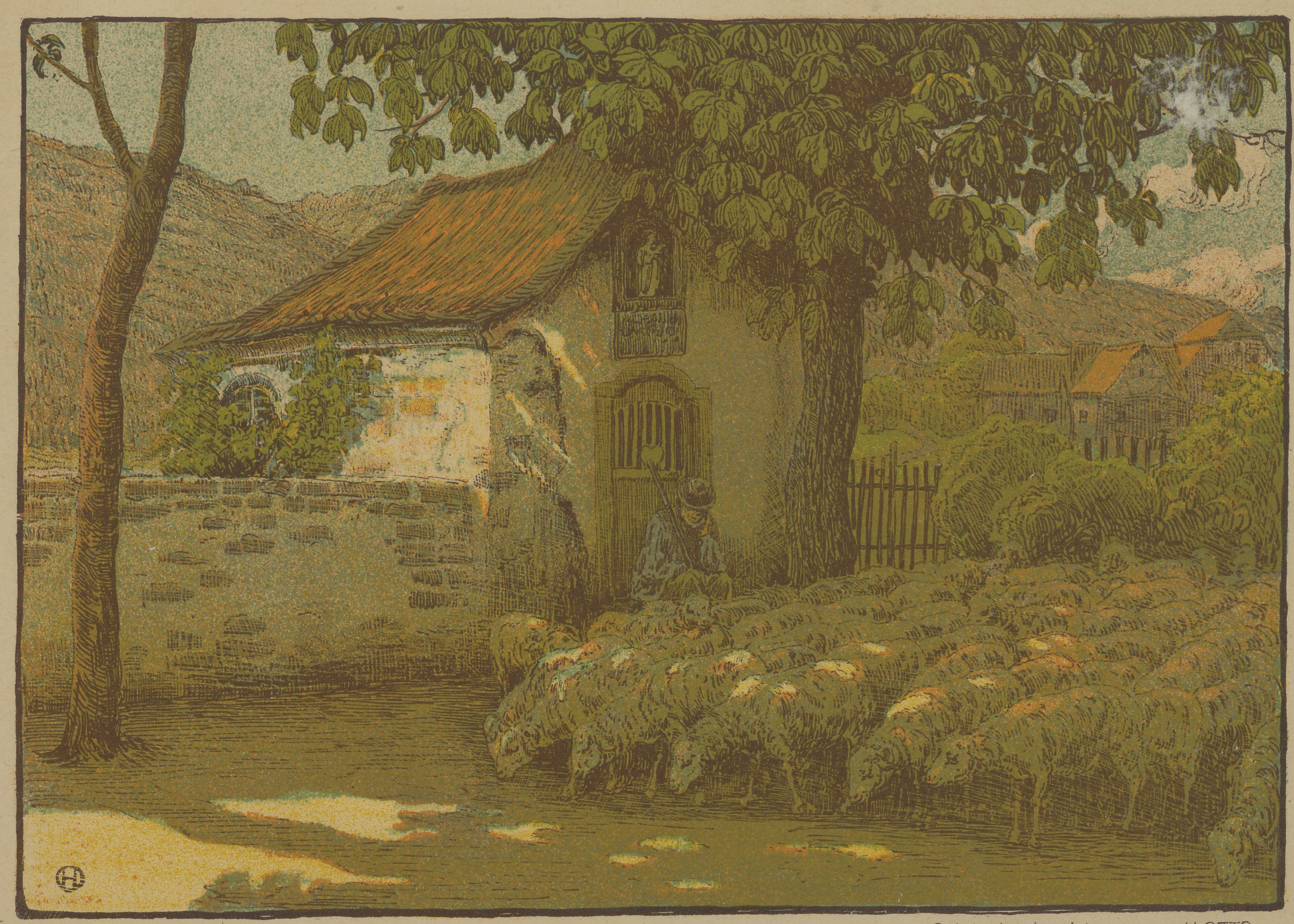
3

B. Textillustrationen

4







MITTAGSRAST

Originalsteinzeichnung von H. OTTO.



Wilhelm Steinhausen. Radierung.

Deutsches Kunstleben im Jahre 1905-06

Berliner Brief

Mit zwei deutschen Ausstellungen setzte im September 1905 die letzte Berliner „Saison" ein. Die Tatsache ist hervorzuheben. Nach einem übeln Berliner Herkommen mußte man erwarten, daß irgendein berühmter oder neuentdeckter Franzose oder Engländer den Reigen eröffnen werde. In Frankreich und England sollen sie sich nun einmal besser aufs Malen verstehen als im barbarischen Deutschland, das nicht nur einer „plumpen Sprack", sondern auch einer plumpen Farbe bezichtigt wird. Und nun hieß der Maler, mit dem Schulte seine Ausstellungen eröffnete, Böcklin, und bei Gurlitt hieß er Thoma.

Aber diese beiden Ausstellungen protestierten nicht nur gegen ein übles Berliner Herkommen, sie protestierten auch gegen die allerjüngste Atelierweisheit, die damals soviel von sich reden machte, und die den reifen Böcklin wie den reifen Thoma aus der Reihe der großen Maler zu streichen suchte. An anderer Stelle kommen wir auf diese Campagne zurück. Ueber die Ausstellungen selbst ist wenig zu sagen. Die Böcklinsammlung des Wormser Obersten von Heyl, die Schulte herausbrachte, war längst bekannt, aber die Werke der Großen haben ja immer wieder dem Betrachter Neues zu sagen. Was man unter dem Eindruck jener Angriffe auf Böcklin diesmal besonders empfand, war die Bewunderung für die so herrlich einheitliche Lebensarbeit dieses großen Malers, für die mit fast beispielloser Energie durchgeführte künstlerische Arbeit, die Böcklin langsam jene Größe der Linie, Ruhe der Form und Sattheit der Farbe gewinnen ließ, die wir alle aus seinen späteren Werken kennen.

Die Thoma-Ausstellung bei Gurlitt berücksichtigte vor allem den Landschafter Thoma. Auch hier lagen Vergleiche nahe für uns heute, die wir mit französischer Malerei so verschwenderisch bedacht werden. Nie wäre ein Thoma imstande, dasselbe Stückchen Kirchenwand oder den nämlichen Heuschober ein dutzendmal hintereinander peinlich zu malen, nur um ein Dutzend verschiedener Licht- und Luftstimmungen wissenschaftlich genau wiederzugeben. Seine Landschaften sind vielmehr Gelegenheitsbilder, wie Goethes Gedichte Gelegenheitsgedichte. Sie sind



August Hudler. Johannes.

das, was Riehl „erwandert" nennt. Und weil sie das sind, geht es von ihnen aus wie frische Morgenluft, während wir vor den Bildern der anderen die Terpentinatmosphäre des Ateliers zu atmen meinen.

An zwei Gegenbeispielen zu diesen beiden deutschen Kunstausstellungen sollte es im Oktober nicht fehlen. Eine Sammlung von Monets bei Cassirer und eine solche von Raffaellis in dem kleinen Casperschen Kunstsalon lieferten beredte Zeugnisse neuromanischer und romanisierter Kunst. Wer in den Ausstellungen nach neuen Wesenszügen der beiden Künstler suchte, fand sich enttäuscht. Ein Raffaelli ist imstande, jahraus jahrein in ein Dutzend verschiedener Kunstausstellungen „sein" Bild zu schicken. Die Wiederholung hat ihm niemals die Pein gemacht, wie etwa Böcklin, der fünfmal dieselbe Toteninsel malt und fünfmal etwas Neues sagt. Monet ist sicher, neben Raffaelli gehalten, der tiefere und reinere Künstler. Seine Wiederholungen sind nicht *nur* Virtuosenstückchen. Aber innere Erlebnisse sind sie auch nicht. Die Landschaft ist ihm ein Drahtmodell, dem er wechselnd bald dieses, bald jenes Luft- und Lichtkleid überstreift.

Gut in der Erinnerung haften noch die Eindrücke einer Sammelausstellung bei Schulte, die dem Dänen Hammershöi gewidmet war. Das Intime, Feine und Insichgekehrte der dänischen Kunst gewann hier einen selten reinen Ausdruck. Die Lieblingsmotive Hammershöis sind schlichte Innenräume, meist ohne Staffage und mit nur bescheidenen Requisiten. Bereits Menzel hat in seinem berühmten Zimmerbild aus den vierziger Jahren (es wurde im letzten Jahrgang hier wiedergegeben) bewiesen, wie stimmungsvoll und wie persönlich man so etwas gestalten kann. Hammershöi hat das hier nur Angedeutete zur vollen Ausführung gebracht. Man möchte fast von den Porträts von Zimmern sprechen, so persönlich und beredt mutet einen alles an. Man würde sich sofort heimisch fühlen in einem solchen Raume, auf Du und Du stehen mit den Stühlen und Tischen, dem alten Tafelklavier und den Kupferstichen an der Wand. Hoffentlich findet diese stille Kunst auch in unseren lauten Tagen Verständnis.

Keller und Reiner versuchten es im November mit einer Stillebenausstellung. Die Kunst des Stillebens ist wieder Mode geworden. In einem anderen Sinne freilich als dem des siebzehnten Jahrhunderts, der klassischen Zeit dieses Genres. Von der alten Holländerfreude, der die toten Dinge des Stillebens, mit Schnaase zu reden, „gleichsam geistige Gestalten waren, welche anhaltende, liebevolle Betrachtung verdienten", von dieser Holländerfreude ist kaum noch etwas übrig geblieben. Von Manet, in dem immerhin die Ueberlieferung noch lebendig war, ist man zu Cézanne gelangt, und nach Cézanne ist das Stilleben nichts als ein geeigneter Apparat, Reflexe aufzufangen. Das famose Liebermannwort, die Dinge selbst seien für den modernen Maler nichts, die Reflexe auf den Dingen aber alles, wird mehr und mehr Programm. Nur so sind die immer wiederkehrenden Likörflaschen und Zitronen auf den sezessionistischen Stilleben begreiflich. Nicht ungern sah man nach den verstiegenen Sachen der Hübner, Kardorff und Breyer wieder die älteren Arbeiten. Einer nur, auf den sie auch in den Sezessionen sehr viel halten, hat unbedingt Dauerndes und für alle Parteien Wertvolles geleistet: der Leiblschüler Karl Schuch (bei Keller und Reiner war er nicht vertreten, aber Schulte debütierte mit ihm einige Wochen später).

Zweier Sechzigjähriger gedachte die Novemberausstellung bei Gurlitt: Haiders und Oberländers. „Geh hin, dummer, ehrlicher Kerl! Heute haben die Harfenschläger und

Z[illegible]tuosen das Wort" — das hatte, laut [illegible] Böcklin einst von der „ernsten und sin[illegible] Kunst" Haiders zu sagen. Der nun sechzigjährige hat nur zu bitter fühlen müssen, wie sehr die „Harfenvirtuosen und Zitherschläger" der Malerei ihm bevorzugt wurden. Dem Unbefangenen fällt es schwer, zu begreifen, warum man diese Kunst so stark mißverstehen und mißachten konnte. Allerdings, der Impressionismus verlangt von den Malern ein Allabrevotempo, eine Beobachtung und Wiedergabe nur des Momentanen, die einem Maler des Seins wie Haider im tiefsten Grunde wesensfremd ist. Wo finden wir in dem heute am lautesten gerühmten Gemälden das ruhig klare Sonnenlicht, in dem die Täler und stillen Höhen der Haiderschen Landschaft eingebettet liegen! Allüberall in deutschen Gauen können wir ein solches Sonnenlicht in Wirklichkeit beobachten. Sehen wir's aber auf Bildern wieder, dann meinen wir schier in ein Traumreich entführt zu sein, so vieltausendfach haben uns die Maler der letzten Zeit versichert, daß die Sonne am Himmel wohl lodern und flackern und flammen könne, nicht aber ruhig scheinen. Dieser Haider ist einer unserer Besten, und wir haben die Pflicht, ihn für die Gleichgültigkeit zu entschädigen, mit der man ihn so lange hinnahm.

Oberländer wird man nicht gerecht, wenn man ihn nur als Maler zu Worte kommen läßt, und wichtiger als die Bildervorführung bei Gurlitt war die ein wenig später im Künstlerhaus tagende Ausstellung seiner Zeichnungen. Alles ältere Sachen, aber wie gern sah man sie wieder! Dieser Humor scheint heute abgestorben. Die verbissene Satire der heute geltenden Karrikatur hat nichts mit ihm gemein. Ist die Welt wirklich so schlecht und niederträchtig, wie die Witzblätter es heute behaupten? Oder können die Witzblattzeichner nicht mehr so gut beobachten? So viel ist sicher: die genauere und gewissenhaftere Beobachtung beweist der gutmütigere Oberländer. Er kennt seine Blumen und Tiere nicht weniger genau als die Züge seiner Bauern. Und weil er sie kennt, wird er auch niemals boshaft, niemals schadenfroh und hämisch. Wie er die Hand eines der schreibungewandten Dorfschulzen bis ins letzte Fältchen genau charakterisiert: das sollen ihm die Herrschaften nachmachen, die witzig zu sein glauben, wenn sie jeden Soldaten als plattfüßigen Trottel, jeden Spießbürger als schwammigen Idioten schildern.

Im Februar hieß es Abschied nehmen vom Palais Redern, dem denkwürdigen Schinkel-Bau, dessen vornehme Schönheit nunmehr aus dem Straßenbilde der Berliner „Linden" verschwunden ist. Zu guterletzt veranstalteten in diesem Bau die Mitglieder des „Kaiser-Friedrich-Museumsvereins" eine Ausstellung von Werken älterer Kunst. Die äußere Veranlassung gab die Silberhochzeit des Kaiserpaares. Mit die besten und kapitalkräftigsten Sammler Deutschlands gehören dem (von Bode organisierten) Kaiser-Friedrich-Museumverein an. Eine interessante Ausstellung war damit von vornherein verbürgt, und für eine gute Inszenierung sorgte vor allem die bewährte Kraft des Direktors Friedländer. Was zu Stande kam, war ein kleines Museum. Die von den Sammlern zur Zeit so stark bevorzugte holländische Malerei, in den ersten beiden Sälen des Redernpalais untergebracht, war sicher der vollendetste Teil der Ausstellung. Die besten Namen waren vertreten, und nicht einer mit einer minderwertigen Arbeit. Einen pompösen Eindruck gab der „weiße Saal" mit den Gemälden des 18. Jahrhunderts (dessen künstlerischer Leistung sich die Gunst der Sammler mehr und mehr zuneigt). Dann ein Saal italienische Renaissance, klein an Umfang, aber mit erlesenem Geschmack zusammengestellt. Schließlich ein größerer Raum mit Werken deutscher Kunst. Bei ihm blieben freilich die meisten Wünsche unerfülllt. Aber es war mit dem gegebenen Material zu rechnen,



August Hudler. Paulus.

und das Verständnis für die ältere deutsche Kunst (von der ältesten gar nicht zu reden) muß in Deutschland noch erst ausgebildet werden.

Dann behaupteten die beiden Sommerausstellungen das Feld: die Sezession am Kurfürstendamm und „die Große“ in Moabit. Die Sezession wurde zuerst eröffnet.

Zwei Arten von Künstlern pflegen den Ausstellungen der Berliner Sezession das Gepräge zu geben. Erstens die, die ständig im Salon Cassirer ausstellen, und zweitens die, die das sehr wohl tun könnten. Eine seltsame Eigentümlichkeit. Sie hat sich in den letzten Jahren immer stärker herausgebildet und ist jetzt so zum Greifen klar geworden, daß auch die harmlosesten Mitmenschen die Gefahr erkennen müssen, die diese angeblich so fortschrittliche, auf die Pflege jedes selbständigen Talents bedachte Sezession bedeutet. In seiner unerläßlichen Eröffnungsrede verkündete Liebermann, die Kunst fördern, hieße den Künstler fördern. Sehr schön. Machen wir aber die Probe aufs Exempel, indem wir die Taten der Ausstellungen befragen, so nimmt jener sicher richtige Satz die sicher unrichtige Form an: „Kunst fördern, heißt den Impressionskünstler fördern.“ Herr Cassirer hat ja nie ein Hehl daraus gemacht, daß es für [illegible] eine Art der guten Malerei gebe: die impre[illegible] der Pariser Ateliers, und daß der Förderung [illegible]nach nur die Künstler würdig seien, die sich dem Impressionismus, der Kunst des nervösen, unfesten Blickes anzupassen versuchten. Das ist Herrn Cassirers gutes Recht. Aber Unrecht ist es, daß ein persönlicher Geschmack von solcher Bedeutung auch für die Sezessionsausstellungen wurde. Das wird man doch nicht leugnen wollen, daß alle „neuen Leute“, die in der Berliner Sezession auftauchen, überraschend gut in den Salon Cassirer hineinpassen. Diese Beckmann und Bayer, Brockhusen und Purrmann sind sich so seltsam ähnlich. Eine Auslese wird also gehalten, und es ist sehr fraglich, ob aus ihrer Zuchtwahl eine höhere Art hervorgeht. Einstweilen beobachten wir an älteren Malern, die sich von der Sezessionsmode in ihre Arbeit hineinreden lassen, Entwicklungsunterschiede, die keineswegs nach Fortschritt aussehen. Ich erinnere an Curt Herrmann, an Philipp Franck und Reinhold Lepsius. Nur ganz wenige, in sich feste Persönlichkeiten wie Leistikow oder auch Brandenburg halten Stand. Was gar von älteren Meistern noch an den Sezessionsausstellungen beteiligt ist,



Karl Haider. Herbstlandschaft.

von Thoma, Haider, Kalckreuth, das hebt sich so scharf ab vom Durchschnitt der anderen, daß man nur wünschen kann, diese Künstler möchten sich auch äußerlich von der Sezession trennen.

Als gewissenhafter Chronist muß ich noch verzeichnen, daß der „Clou“ dieser Ausstellung ein Saal voll neuimpressionistischer Bilder war. Vor zehn Jahren war die Tüpfelmanier des Neoimpressionismus, der mit seiner Farbenzersetzung das Atelier zum Laboratorium macht, eine Mode. Heute ist die Entwicklung längst über ihn hinweggekommen. Grund genug, daß ihn die „Fortschrittspartei“ der Kunst als etwas Neues feiert.

Die Moabiter Ausstellung war diesmal dazu ausersehen, die „Erinnerung an das fünfzigjährige Bestehen der allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft“ zu feiern. Man glaubte das nicht würdiger tun zu können, als, indem man ungefähr die Hälfte aller verfügbaren Ausstellungsräume für eine „retrospektive Abteilung“ einrichtete. Nach der Landschaftsausstellung des letzten und der großen Jahrhundertausstellung dieses Jahres war das nun die dritte der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts gewidmete Veranstaltung. Und doch erschien auch diese Sammlung ganz und gar nicht überflüssig. Die deutsche Malerei des letzten Jahrhunderts muß doch wohl reicher sein, als es das schnellfertige Urteil der Franzosengänger behauptet. Am reichlichsten vertreten waren das Genre- und das Geschichtsbild. Die Historienmaler (die ja der äußere Erfolg nie im Hintergrund verschwinden ließ) sagten wenig Neues. Dagegen wünscht man sich wohl einmal die deutschen Genremaler in einer großen Sonderausstellung beisammen. Sie würden sicher des Ueberraschenden so viel bieten, wie im Vorjahre die Landschafter.

War es der Jubiläumscharakter der Ausstellung schuld, daß man diesmal den Berlinern einen im Verhältnis geradezu ungeheuerlichen Raum anwies? Jedenfalls waren alle andern deutschen Kunststätten in einer Weise nebenher behandelt, die wirklich nicht die richtigen Vorstellungen vom Verhältnis der Leistungen erweckte. Daß man auch kein rechtes Bild von der in Berlin selbst wirksamen Kunsttätigkeit erhielt, war nicht die Schuld der Ausstellungsleitung. Daran ist nichts zu ändern, solange wir nicht den unseligen Partikularismus im Kunstgetriebe überwinden. Vielleicht den frischesten Eindruck unter den zur Ausstellung Zugelassenen machten die früheren Sezessionisten. Und dann die ehemaligen Schüler Brachts. Leider macht sich bei den Brachtschülern eine Neigung zum bloß Dekorativen und Gefälligen geltend, die dem Kunstwerk seine beste Ausdruckskraft nimmt. Bracht selbst überraschte mit drei „Bildern aus der deutschen Eisenindustrie.“ Für mein Empfinden waren diese drei Bilder, in denen Brachts ganze Begeisterungsfähigkeit und seine ganze großzügige Art sich kundgaben, die stärksten Kunstwerke aus der modernen Abteilung dieser Ausstellung. — Von dem nichtberlinerischen Kunstschaffen wurden wie gesagt nur unzureichende Vorstellungen gegeben.

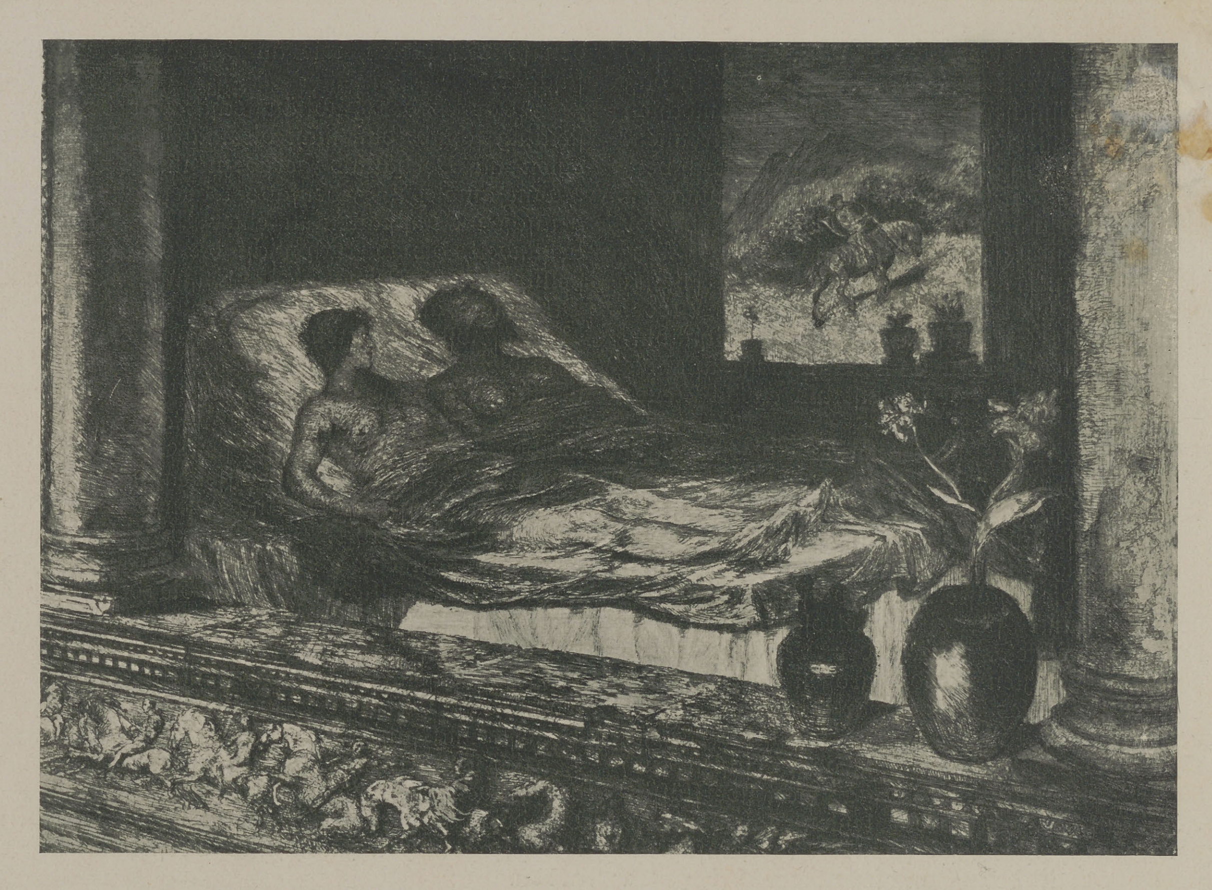
Schließlich wäre noch Einiges zu sagen über die größte Tat im Ausstellungswesen: die große Jahrhundertausstellung. Aber dieses Ereignis hat eine Bedeutung weit über Berlin hinaus für das gesamte Deutschland, und der Bedeutung entsprechend verlangt es eine besondere Behandlung.

Willy Pastor.

Wien

Es ist wieder ein reichhaltiges Kunstjahr zu verzeichnen. Die Sensation, mit der das vorige schloß, die Sezession aus der Sezession, hat zwar einstweilen keine greifbaren Früchte getragen. Die ausgeschiedenen bedeutenden Künstler arbeiten im Stillen auf eigene Hand weiter. Otto Wagner vollendet sein Musterstück eines modernen Nützlichkeitbaues, die Postsparkasse, für die merkwürdigerweise das Schicksal selbst ganz a tempo eine wirksame Reklame gemacht hat, indem in der alten Postsparkasse unter den Beamten eine förmliche Epidemie ausbrach. Gustav Klimt vollendet seine vielumstrittenen allegorischen Deckengemälde für den Saal der Universität, die er nun angesichts all der Opposition einfach zurückgelöst hat. Josef Hoffmann, seit Abrichs Abgang der Leitende unter den jüngeren Baukünstlern, hat alle Hände voll zu tun und dieses Jahr vor allem das hochmodern ausgefallene Sanatorium in Purkersdorf bei Wien fertiggestellt, während seine Villenkolonie auf der hohen Warte immer größer wird. Die unter ihm und seinem Kollegen Prof. Kolo Moser stehende „Wiener Werkstätte“, die jetzt sogar an einer Marmorvilla des Bankiers Stoclet in Brüssel nebst voller Einrichtung arbeitet, stellt gelegentlich in den neuen Miethke'schen Ausstellungsraum (am „Graben“) ihre neuartigen Kunstgewerbesachen aus, die nachgerade einen eigenen Typus bilden. Ihr hochbegabter Mitarbeiter Prof. Czetschtser hat mit seiner silbervergoldeten, reliefgeschmückten Prachtkassette für den Kaiser (53 cm lang, 38 cm breit, 10 kg schwer), in einem neuen freien Persönlichkeitsstil — einer Huldigungsspende der Skodawerke in Pilsen — eines der Hauptstücke neuwienerischen Kunst-

8



Albert Welti. Radierung.

gewerbes geleistet. Aber das große Publikum verliert doch gerade diese erfolgreichsten Wiener Künstler aus dem Auge, und sie werden schließlich wohl eine sichtbare Form des Zusammenschlusses finden müssen, um die Zeitgenossen mit voller Gesamtkraft zu packen und zu halten. Einer der Ihrigen, Alfred Roller, hat sich mittlerweile ganz der Modernisierung der Bühne gewidmet und an der Hofoper, unter Gustav Mahlers Direktion, einen fruchtbaren Boden gefunden. Seine Ausstattung des „Don Giovanni", aus Anlaß der Mozartfesttage, hat einen Sturm von Für und Wieder entfesselt, ist aber jedenfalls ein bedeutsamer Versuch, die Szene szenisch zu machen, d. h. einen nicht architektonischen und nicht malerischen, sondern rein theatralischen Theaterstil zu finden. In dieser Richtung wird fortzuschreiten sein, nach all den Naturalismen und Impressionismen wird der Hunger nach Stil immer unabweislicher. Eine Ausstellung spanischer Entwürfe von Gordon Craig (bei Miethke) hat nach dieser Seite eine weite Aussicht auf feinste künstlerische Wirkungen eröffnet. Diesen tastenden Kämpfern gehört wohl die nächste Zukunft, und das Theater wird sein spießbürgerliches System der falschen Illusionen aufgeben müssen.

Der Kampf um den Stil hat sich gleich zu Beginn der Saison auch in einer der bisher wichtigsten Ausstellungen der Sezession kundgegeben. Es war eine Ausstellung kirchlicher Kunst, und die Kunstschule von Beuron, der benektinischen Erzabtei im Hohenzollerischen, zeigte sich hier zum ersten Male dem Publikum der Kunstausstellungen. Ihr Gründer, der Corneliusschüler Pater Desiderius Lenz (geb. 1832 zu Haigerloch im Hohenzollerischem) lebt jetzt als 74 jähriger Greis auf Monte Cassies wo er die Grabstätten des h. Benedikt und der h. Scholastika mit jenen merkwürdigen Schöpfungen der Toretta und des Soccorpo geschmückt hat, die auch auf Kaiser Wilhelm bei seinem Besuche am 5. Mai 1903 großen Eindruck gemacht haben. Die Beuroner Kunst, dieser allererste Sezessionismus, wie Pater Lenz sich ausdrückt, geht auf das graue Altertum zurück. Die ägyptisch-assyrisch-griechischen Einflüsse liegen auf der Hand, aber auch Olbrich und Poelaert, der geniale Erbauer des Brüsseler Justizpalastes, mußten sich ja Anfangs Assyriologen schelten lassen. Dennoch ist der Beuroner Geist ganz modern, sein Stil in Architektur, Plastik, Malerei und Kunstgewerbe ist eine neue Harmonie, eine moderne Mönchskunst, die nicht wie die der Athosmönche erstarrt,

sondern Fühlung mit dem regsamen Leben von heute hat. Pater Desiderius war eine schöpferische Persönlichkeit und persönlich ist diese Kunst ohne Zweifel. Schließt er die müden Augen, so wird es allerdings fraglich, ob in der Klosterschule eine andere bedeutende künstlerische Eigenart vorhanden ist, die dieser Kunst ein neues, interessantes Eigengepräge zu geben vermag. Vielleicht ist der Mann der Zukunft Pater Willibrord (Terkate) ein junger Holländer, der für diese Ausstellung ein reizvolles Fresko beigesteuert hat. (Engelhart hat sein Porträt trefflich gemalt.) Diese kirchliche Kunstausstellung, an der sich auch die Wiener stark beteiligten, hatte einen durchschlagenden Erfolg und lieferte den Beweis, daß die kirchliche Kunst einer modernen Belebung durchaus fähig ist. In England ist dies bereits anerkannt und W. Reynolds Sterchens hat in Great Varley, Grafschaft Essex, eine durchaus „sezessionistische" Kirche gebaut, von der der Erzdechant von London, W. M. Sinclair, geradezu schwärmt. Aber auch in Wien ist der Staar gestochen und Otto Wagner baut jetzt seine ganz moderne Kirche für die Heilanstalten von Niederösterreich, ein Erfolg, den man nach der scharfen Bekämpfung seines ersten modernen Kirchenprojektes für Währing nicht so nahe bevorstehend erachten konnte.

Diese Blicke in die Zukunft hinderten aber nicht, ein Auge in die Vergangenheit zurückzuwenden. Mehrere verschollene Wiener Künstler sind dieses Jahr zu lebendigen Ehren gelangt. Vor allem Anton Romako (1832—89), dieser tragische Sonderling, ein Sezessionist von anno dazumal, der als Freischärler seinen Sonderkrieg gegen alle akademische Kunst führte und nach



Hubert Ritzenhofen. Mondnacht in den Dünen.

abenteuerlichem Leben (in einer römischen Ehe mit blutigen Pointen) im Elend starb. Die Romako-Ausstellung bei Miethke, im Dezember 1905 stellte sein seltsames Bild in ein neues Licht und gab ihm einen dauernden Platz unter den Bahnbrechern einer freien Kunst. Sein bekanntestes Bild ist wohl „Admiral Tegetthoff bei Lissa", in dem Augenblick, wo er das italienische Admiralschiff rammt. (Besitz des Dr. Bischitz in Budapest.) Einzelne Bilder, wie „Odysseus bei Circe", könnten von heute oder übermorgen sein; Gustav Moreau hätte sich das genau angesehen. Ein anderer Wiener Maler, der in seiner Heimat schier unbekannt geblieben, war Karl Schuch (1846—1903), der gleichfalls seine Ausstellung bei Miethke erhalten hat. Er gehörte zum Kreise Wilhelm Leibls und Trübners, die ihn auch wiederholt gemalt haben. (Das Trübnersche Bildnis in der Berliner Nationalgalerie.) Seine Hauptstärke war das Stilleben und Blumenstück, anfangs von Leibl beeinflußt, seinen späteren Blumen aber von eigentümlicher Macht und Pracht der farbigen Vision. Die deutschen Museen, auch Berlin, haben nicht gesäumt, sich mit Schuch zu versorgen. Ein dritter Wiener, und zwar ältester Altwiener, der viel von sich reden machte, war Rudolf v. Alt, der auf den letzten großen Berliner Ausstellungen endlich seinen posthumen Ruhm sichergestellt, Wien aber durch seine Nachlaßauktion (12.—15. Februar 1906) noch einmal eingehend beschäftigt hat. Die 500 Nummern des Nachlasses brachten 181 000 Kronen, ein für Wien ganz seltenes Ergebnis. Selbst kleine skizzenhafte Aquarellporträtchen, allerdings Kabinettstücke, gingen auf Tausende. Immerhin sind seine Bilder auch jetzt noch unter ihrem richtigen Preise, die Ersteher haben noch immer ein Geschäft gemacht.

Ein tiefer Griff zurück in die Heimatskunde der Vergangenheit war die große Ausstellung österreichischer Volkskunst im Oesterreichischen Museum, die von Dr. Michael Haberlandt, Direktor des Museums für österreichische Völkerkunde, vorzüglich organisiert wurde. Aus der ganzen Monarchie kam da der interessanteste Stoff zusammen, mancher ausgestorbene oder aussterbende Zweig bodenständiger Heimatskunst blühte für einige Wochen wieder auf. Es war ein Panorama kleiner und großer Kunstfertigkeiten Altösterreichs, von den mächtigen Goldhauben und „Kropfketten" (Halsbändern) der österreichischen Mädel und den mit Pfauenfederkielen ausgestickten oder mit zinnernen Nieten beschlagenen „Bauchranzen" (Gürteln) der Tiroler, bis zu den figural bemalten Stirnbrettln für Bauern-Birnenkörbe und sogar in eigentümlicher Wachstechnik dekorierten Ostereiern. Die stickereifrohen deutschen Sudetenländer, die von Kunstinstinkt strotzenden Huzulen der Ostkarpaten, die Farbenpracht der Stämme in der Bukowina erregten Bewunderung. Die Schnitzkunst aber ist lebendig noch bis in unsere Zeit und mehrere Schnitzer, wie der selige Johann Kininger in Hallstadt, oder der Grödener Zwerger und der Stubaier Medraz in Stulpmes haben sich auf dieser Ausstellung einen Namen gemacht. Unter den ganz Modernen hat eine wohlbekannte Städterin, Frl. Marie v. Uchatius, Tochter des Erfinders der Stahlbronze, durch ihr holzgeschnitztes Spielzeug, namentlich die köstlichen Tierfiguren, Aufsehen gemacht.

Vergangene Kunst war auch der Gegenstand einer sehr umfassenden und sehr vornehm inszenierten Spitzen- und Porträtausstellung die unter dem Protektorate der Erzherzogin Maria Josefa im März, gleichfalls im Oesterreichischen Museum stattfand. Die Spitzenschätze des Hofes und Hochadels sind unerschöpflich. Es ist viel historisch interessantes dabei, aus dem 18. Jahrhundert namentlich, und die Aufzählung der Provinzen allein gäbe schon ein Historienbild. Auch auf vielen Porträts spielen die Spitzen eine Hauptrolle. Besonders gefeiert war auf der Ausstellung die unglückliche Kaiserin Elisabeth, deren Porträts, aus den verschiedensten Lebensaltern, eine Galerie für sich bildeten. Ihre ehemalige Gesellschafterin, Frl. v. Ferenczy, hat aus solchen und anderen Andenken ein ganzes Elisabeth-Museum zusammengebracht. Vorzüglich vertreten waren ferner die Porträtmeister des 18. Jahrhunderts; die Nattier, Boucher (Mad. de Pompadour vor dem Toilettespiegel, Eigentum des Barons Albert Rothschild), Largillière, Roslin, Kupetzky, Roselba Carriera, Vigée-Lebrun, Anton Graff, Tischbein (die reizende Gräfin Fries als Braut, auch von Goethe gefeiert), Angelika Kauffmann, Füger und die jetzt so schwer bezahlten Engländer Reynolds, Gainsborough, Hoppner, Raeburn, Lawrence. Das alles kam nicht aus Galerien, sondern aus Privatbesitz, auch bürgerlicher Kreise. So oft eine solche Rückschau-Ausstellung stattfindet, staunt man, wie reich der österreichische Privatbesitz an Kunstwerken von internationalem Werte ist.

Von Denkmälern ist diesmal wenig zu melden. Bloß das Denkmal des Malers Hans Canon, von Rudolf Weyr, wurde enthüllt. Es steht an einer Ecke des Stadtparks und zeigt den bekannten Kraftmenschen in seinem stets getragenen Kostüm, mit Pluderhosen und Gürtel. Eine sorgfältige Arbeit im Sinne des nunmehr verflossenen bürgerlichen Realismus. Heute bricht auch auf diesem Gebiet der Stil durch; Franz Metzner und Hugo Lederer sind die Geister des Tages.

Ludwig Hevesi.



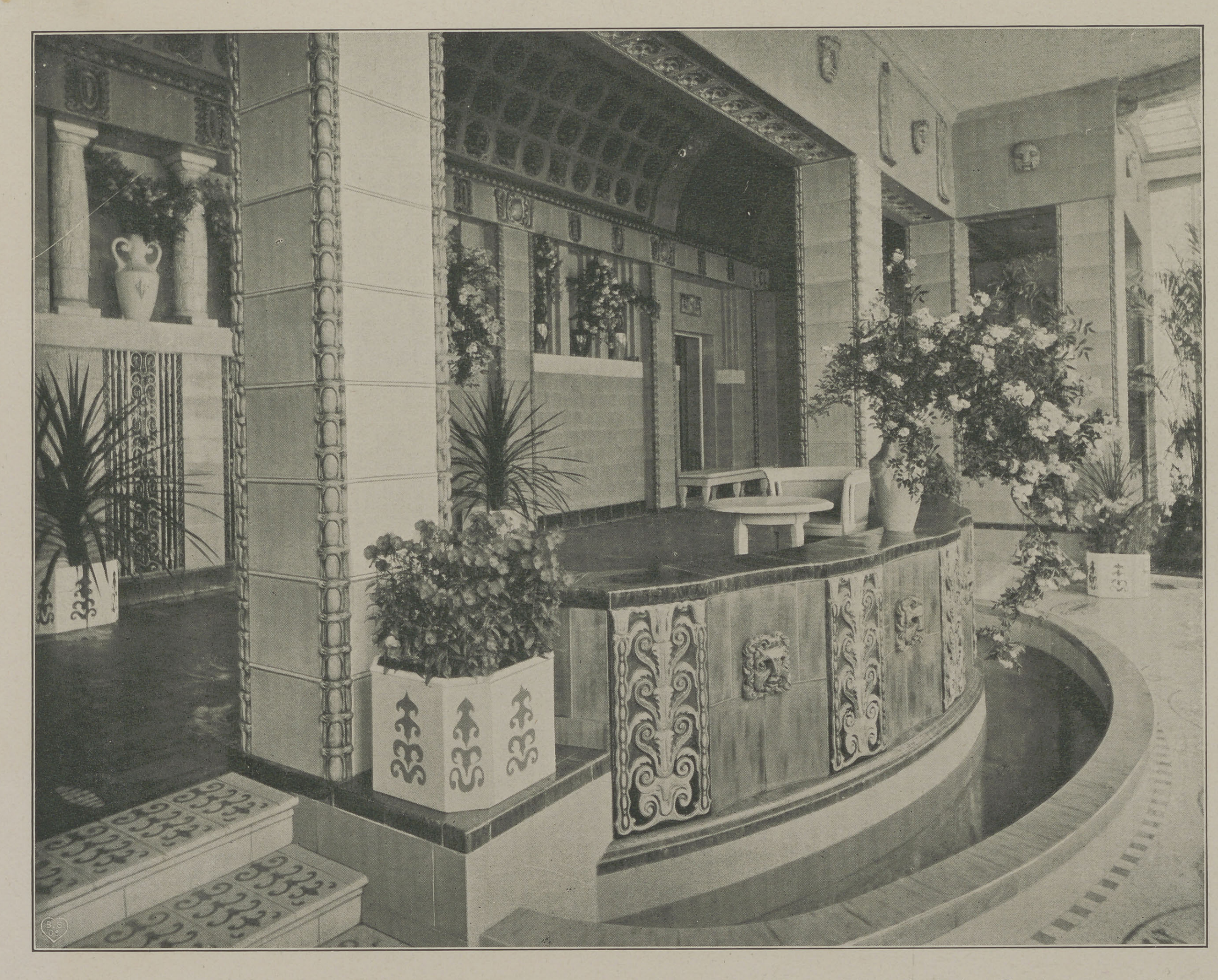
Wilhelm Kreis. Sächsisches Haus. (Dresdner Ausstellung.)

Dresden

Das Stadtbild Dresdens, seine altberühmte Schauseite an der Elbe entlang, hat sich im Laufe des letzten Jahres leider ganz so unerquicklich verändert, wie vorausschauende Leute das schon vor Jahren geweissagt haben: damals, als der Landtag nicht von seinem unseligen Beschluß abzubringen war, sein „Ständehaus" von Wallot unmittelbar an die Brühlsche Terrasse bauen zu lassen. Nun steht es da, ein schwerer Quaderbau in frostig kompilierten Formen der italienischen Spätrenaissance, mit dem verzweifelten Anlauf, in schmückenden Einzelheiten ein bischen barock zu sein, um sich in der heiteren Gesellschaft von Chiaveris graziöser katholischer Hofkirche nicht gar zu langweilig zu benehmen. Ach, es hilft ja nichts. Der Kasten drückt durch seine eintönige Schauseite nach der Elbe zu die berühmte Terrasse in den Boden hinein; der durchbrochene Turm, der in zwei quadratischen Geschossen mit spitzer Kuppel die drei Geschosse des Gebäudes überragt, ist ein durch und durch akademisch gemessener Herr und stört das friedfertige Beieinander der charaktervollen Türme Altdresdens empfindlich. Je nun: in ein paar Jahren sind wir auch daran gewöhnt, und wenn vollends die Augustusbrücke ihre alten wuchtigen Bogen gegen die sanft geschwungenen des neuen Projektes wirklich einbüßen sollte, dürfte die seltene Schönheit dieses Stadtbildes ohnedies dahin sein.

Wir sind heute für die Lösung monumentaler Aufgaben wohl schon reif in Einzelnen, seien sie Künstler oder Kunstfreunde, aber noch bei weitem nicht in den vielen Köpfen, von denen die Bewilligung unserer öffentlichen Bauten abhängt. So sehr man in Sachsen und Dresden im besonderen die neuen Gedanken und die neuen Männer einer künstlerischen Kultur zu schätzen weiß — wenn's zur Tat kommen soll, trägt der geschickte Kompromißler dennoch den Sieg davon, und wenn der Wettbewerb noch so öffentlich und noch so reich beschickt war. Ein weiterer Staatsbau, die Kunstgewerbeschule, zeigt den Sieg des Kompromisses immerhin noch in erfreulichen Formen: Architekt Lossow hat einen anscheinend sehr zweckmäßigen Gruppenbau für Schule und Museum zugleich errichtet. In hellem Sandstein, gelbem Putz und roter Ziegelbedachung baut sich die Architektur ganz malerisch und in Anlehnung ans einfachere Dresdner Barock unter einem beherrschenden Mittelbau auf, der — fast schon eine Seltenheit bei unseren

10



Hans Kühne. Wintergarten der Fabriken Villeroy & Boch. (Dresdner Ausstellung)

öffentlichen Gebäuden, — auch das Straßenbild glücklich abschließt. Weniger Glück hatte die städtische Gemeinde mit dem aus Stiftungsmitteln erbauten Güntzbade an der Carolabrücke, dessen vollständig wild gewordene Fassade einer Zwangsehe von Barock und üppigem Jugendstil entsprossen ist. Das neue Rathaus, dessen Turmkoloß unter einem Wald von Gerüsten bedrohlich hinter der Kreuzkirche aus dem Boden wächst, wird dergleichen Geschmacklosigkeiten vermeiden, aber ein Kompromißbau wird es auch sein, denn der Preis wurde seiner Zeit an den Architekten Roth hauptsächlich deshalb erteilt, weil er alle formalen Bedingungen so akkurat erfüllt und alle Räume und alle Höfe bequem und billig gelegt hatte. An monumentaler Baugesinnung waren diesem Entwurfe so manche überlegen, aber was halfs: der Paragraph gab den Ausschlag, und die Mittelmäßigkeit siegte.

Ein schlechtweg erfreuliches Ereignis war die Einweihung der neuen Christus-Kirche im Vororte Strehlen. Sie liegt fast auf freiem Felde, und schaut mit stattlichen Doppel-Türmen von leichter Anhöhe weit ins Land hinaus und ein wenig über die alte Stadt hinweg. Diese kantigen Kreuzkuppeln über dem massiv gedrungenen Unterbau sind für den kleinen gemütlich profilierten Zentralbau hinter ihnen ein wenig zu bedeutsam, zu repräsentabel, und das Unorganische des Zusammenhanges mit jenem fällt dadurch stärker ins Auge als nötig wäre. Das ist aber auch der einzige größere Einwand, den man machen möchte, solange man überhaupt die überlieferte Kirchenform mit Schiff und Türmen auch als heute noch berechtigt gelten läßt. Denn Julius Gräbner, der Erbauer, hat hier in völlig freier Anlehnung an romanische und altgermanische Motive — der „romanische" Stil ist ja meist so sehr viel mehr deutsch als römisch — ein Gotteshaus geschaffen, das an künstlerischer Bedeutung mit der schönen Schwabinger Kirche Theodor Fischers und den besten Kirchenbauten unserer Zeit überhaupt wetteifert. Außen Sandstein mit reicher und lebendiger Ornamentik, innen eine helle Putzarchitektur in grau und blau, erhält sie ihren lichten und sehr festtäglichen Reiz durch die gelungene Nischenbildung. Altar und Orgel füllen die einen, hohe Fenster, von Otto Gußmanns streng stilisierten Engeln in gelb und grau belebt, — füllen die beiden anderen Nischen aus. Der marmorgrüne Altarumbau mit den marmornen Wandfüllungen (etwas viel Marmor an der einen Stelle!) wird durch zwei Evangelisten-Gestalten des verstorbenen August Hudler würdig geschmückt. Auch in den Nebenräumen waltet eine erlesene Farbigkeit, und gediegenes Material in schlichten Formen bestätigt auf Schritt und Tritt, daß hier einer der seltenen Glücksfälle eingetreten ist, wo Bauherr und Baumeister in Einigkeit ein gutes und in manchem Betracht vorbildliches Werk geschaffen haben.

Die private Baulust war im verflossenen Jahr wenig rege. Die Landständische Bank der Oberlausitz hat sich unmittelbar am neuen Rathause mit einem Palaste angesiedelt, dessen Säulenfront der Erbauer Lossow ein wenig ausgebuchtet und dadurch, sowie durch zierlich durchgemeißelte Fensterumrahmungen aus dem Durchschnitt herauszuheben versucht hat. Auch das Dach ist entschiedener betont und reicher ausgestaltet als bei Bankpalästen sonst. Aber die Verhältnisse sind im Grunde die alten. Der Baublock wird durch den sehr schematischen Neubau der Städtischen Sparkasse und weiterhin durch Gräbners Generalsuperintendantur ergänzt, ein Amtsgebäude, an dessen oberem Geschoß etwas zu viel gewollt ist. Der Wohnhausbau ist bei uns im laufenden Jahre behördlich stark eingeschränkt; ein wahrer Segen, wenn man bedenkt, daß 1905 volle 9135 Wohnungen in der Stadt leer gestanden haben. Das Bauspekulantentum haust hier nicht ganz so schlimm wie etwa in Berlin, es hat auch eine ästhetische Baupolizei zu fürchten, wie es denn z. B. in § 99 unserer neuen städtischen Bauordnung heißt: „Bauliche Herstellungen, welche der Stadt zur Unzierde gereichen, sind unzulässig." Aber die erlaubte untere Schönheitsgrenze ist erfahrungsgemäß schwer festzustellen. Immerhin kommt man von der Ornamentiasis mehr und mehr ab. Wenigstens von einem Versuche, den Baublock der Mietskaserne wirtschaftlich und künstlerisch zu reformieren, sei berichtet: Der hiesige Spar- und Bauverein hat im Arbeiterviertel Löbtau eine Häusergruppe errichtet, die 427 Mietwohnungen von zwei bis drei Räumen enthält, zum größeren Teil auf Erbbaurecht gegründet ist und einen Gebäudewert von 1,225 Mill. Mk. repräsentiert. Um dem gewaltigen Block die Eintönigkeit zu nehmen, haben die Architekten Schilling und Gräbner ihn in 19 Einzelhäuser aufgelöst und durch sehr liebevolle Ein- und Ausbauten, durch Mansarden und Giebel, durch Balkone und Ausluge, durch verschiedene Flächenbehandlung soweit individuell belebt, wie das mit Rücksicht auf die Geschlossenheit der Baumasse möglich war. Ein leidlich geräumiger Hof (3700 qm) ist als Kinderspielplatz ausgespart, Badeanstalt, Lesehalle, ein Volksheim mit Saal und Nebenräumen sowie andere soziale Wohlfahrtseinrichtungen finden sich vor. Das Ganze macht inmitten öder Spekulationsbauten den Eindruck einer erquickenden Oase. Trotzdem die Mieten um 25 bis 30 v. H. niedriger als der Durchschnitt sind, konnten 4 v. H. Dividende gezahlt werden, und man begreift, daß die Genossenschaft auf Grund solcher

ermutigender Erfahrungen die Errichtung einer Gartenstadt draußen vor den Toren ernsthaft ins Auge fassen konnte.

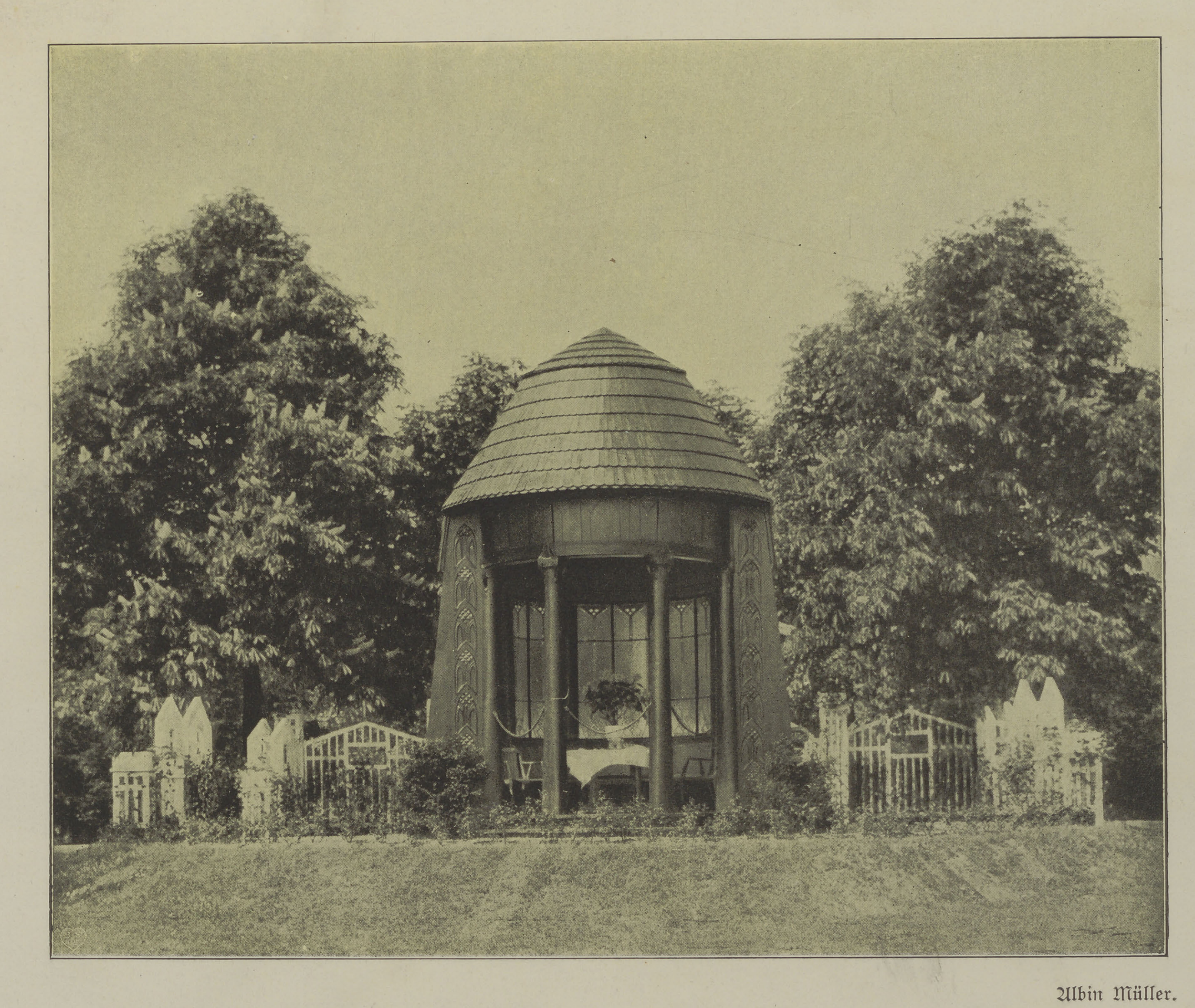
An Denkmälern und Brunnen verzeichnen wir zunächst den Bismarckturm von Wilh. Kreis auf den Räcknitzer Höhen im Süden der Stadt. Ich hätte dem stolzen Aufbau lieber eine beherrschende Höhe gewünscht, als diesen sanften Abhang. Das bronzene Reiterdenkmal des Königs Albert von Max Baumbach zeichnet sich durch seinen guten Platz vor dem Wallotschen Ständehause sowie durch die schlichte Haltung des gestutzten Pferdeschweifes aus. Ob der König aber die richtige Uniform und alle Orden trägt — wer kann das entscheiden? Ein kleiner artesischer Brunnen unseres Stadtbaurats Erlwein steigt unter seiner freundlichen Rotunde anspruchslos empor. Womit der Kreis beschlossen wäre.

Daß die diesjährige III. Kunstgewerbe-Ausstellung bei weitem die lehrreichste war, die wir seit Jahren in Dresden nicht nur, sondern in Deutschland gehabt haben, ist nicht meine Meinung allein. Die Ausstellung ist in der Idee wie in der Ausführung eine kunstpolitische Tat ersten Ranges. All die Hunderttausende, denen hier zum erstenmal so umfassend und klar übersichtlich die Grundforderungen der neuen Raumkunst, die Unterschiede zwischen dem Sachstil der Industrieware und dem des handwerklichen Erzeugnisses veranschaulicht wurden, gehen in die Bedürfnisse des Alltags zurück mit anderen Augen. Wenn sie auch gewiß nicht immer das Schönste erfaßt haben werden, so paßt doch auch hier die Wahrheit des Gleichnisses vom guten Sämann: etliches aber ging auf . . . Es ist hier nicht meines Amtes, Einzelkritik zu üben. Aber betonen möchte ich doch, wie klärend die unnachsichtige Trennung erstens von Kunsthandwerk und Kunstindustrie, zweitens die der schlechten Industrieware von der guten und ehrlichen gewirkt hat. Eine dauernde Schranke zwischen dem Werk der Maschine und dem der freien Hand wird ja deshalb nicht aufzurichten sein, denn was ist die Maschine anders als ein erweitertes Handwerkzeug? Verglichen mit den Zeugnissen abgeschlossener Stilperioden der Vergangenheit erscheinen die neuen Versuche in der Raumkunst vielfach noch unklar, gesucht, nicht so typisch in ihren Zweckformen, daß nun die Allgemeinheit schon ihrer Skrupel und Zweifel über den „neuen Stil“ enthoben wäre. Aber das soll sie auch gar nicht sein, sie soll sich zur Mitarbeit aufraffen nach den gesunden Grundsätzen der Materialechtheit und -Stilistik, der Sachlichkeit und Werkfreude, die die Ausstellung so eindringlich wie bisher noch nie predigt. Dann wird der neue Stil ganz heimlich mit einem Male da sein. Innerhalb der zehn Jahre, die die Arbeit am neuen Kleide unserer Zeit bei uns dauert, läßt sich ein unverkennbarer künstlerischer Anstieg dieser Bemühungen feststellen. Der Fortschritt geht nicht nur in die Höhe, sondern auch in die Breite und Tiefe. Hier, scheint mir, ist immer noch die dankbarste Arbeit zu tun. Wir wollen mit aller Kraft los von dem ästhetischen Gespenst einer exklusiven Luxuskunst, ebenso wie von dem Stilerbe unserer Väter, wir wollen die neue Formgesinnung an die Stelle erlesener Formspielereien setzen und uns aufrichtig zu uns selber bekennen. Dieser Wille ist es, der über allem irreführenden Schein und über mißglückten Versuchen am Steuer der ganzen Bewegung steht.

Die sächsische Kunstausstellung des Sommers auf der Brühlschen Terrasse war, kurz gesagt, eine gute Verkaufs-Ausstellung für die „in Sachsen lebenden Künstler“, aber nicht wesentlich mehr. Max Klinger, Zwintscher, Lührig, das Ehepaar Mediz fehlten ganz, Bantzer, Sterl waren mit guten Durchschnittsbildnissen vertreten. Otto Fischer, von dem noch zu reden ist, hatte ein paar schöne Pastelle geschickt, Hans Unger sagte in dem glühend farbigen Triptychon einer Meerlandschaft auch nicht eben Neues, doch erreicht er in ein paar Pastellstudien einen so schönen gesättigten Ton wie in seinen großen, mehr oder weniger „heroischen“ Bildern eigentlich nie. Ein neuer Mann, Wolfgang Müller, hat alle Aussicht, Mode zu werden: er erinnert in seinen einfachen Landschaftstimmungen und in der vorsichtig spitzpinseligen Technik an die Caspar David Friedrich und Kersting, wird dann aber schwer symbolistisch mit einsamen Sehnsuchtsmenschen auf umwölkten einsamen Felsen und wirkt dabei, da er seine photographische Glätte und ein süßliches Kolorit nicht ablegen kann, schwülstig und banal. Anstatt solchen Kunststiles zehnmal lieber doch die schlichte ehrliche Wirklichkeitskunst W. Georg Ritters, dessen blühende Kastanien in praller Sonne so warm durchfühlt sind, oder ein so lebendig und straff im Moment gefaßtes Bildnis wie das eines jungen Sportsmannes von Georg Hänel, oder das einer jungen Dame im Reitkleid von Paula von Blanckenburg, einer sehr begabten Dame, die in ihren Bildnissen immer wieder durch einen burschikosen Schick zu fesseln weiß. Auch unter den Landschaften der Dresdener begegnet dann und wann ein lyrisch fein empfundener Klang, doch handelt es sich da meist um anspruchsloses Studienmaterial, das wir mit dem schweren kritischen Jahresgeschütz lieber nicht angreifen wollen. Das Figurenbild scheint ganz aus der Mode oder der Uebung zu sein.

Doch vergessen wir die „Elbier“ nicht. Sie verstehen sich als Gruppe mit eigenem

Ernst Kühne.
Dorfschule (Dresdener Ausstellung).



Albin Müller.

Gartenpavillon (Dresdener Ausstellung).

Architekten (Hempel) immer recht geschmackvoll aufzutun. In der Mehrzahl Schüler Gotthard Kühls, der auch diesmal seine Dresdener Stimmungsbilder und seine lichten Interieurs bei ihnen ausstellt, gehen sie einem sachten Impressionismus nach, den einige durch einen gehörigen Zuschuß sentimentalischer Biedermeierei dem breiteren Publikum annehmbar zu machen suchen. Das schlimmste in dieser Beziehung leistet Ferd. Dorsch mit bunten Mädchen in alten Stübchen und fahrenden Burschen in alten Städtchen, und in letzteren ist auch Fritz Beckert ganz virtuos bewandert. Von dieser vermaledeiten Zeitschwärmerei fürs Biedermeierische, das die Münchener „Jugend"-Künstler im unfreiwilligen Verein mit Schultze-Naumburg in Umlauf gebracht haben, ist Artur Bendrat in seinen Danziger Architektur- und Weichselstudien frei, aber er dreht sich nun schon ein paar Jahre lang um sein frisches Talent selbstzufrieden im Kreise herum, anstatt weiterzuschweifen. Aehnliches gilt für den Holsteiner Wilckens, dessen friesische Frauen immer denselben stumpf malerischen Vers herbeten. Einzig J. A. Pepino sucht mit einem sonnigen Waldinneren etwas Neus mitzuteilen und weckt den Wunsch nach mehr. Der Beifall, den aber gerade jene billige Stimmungsmache im hiesigen Publikum zu finden scheint, sollte die ernsteren Arbeiter der Gruppe doch stutzig werden lassen und sie zu höheren Zielen spornen als dem, in ihrer Kunst von freundlichen Damen „entzückend" befunden zu werden.

Aber immerhin: was sind die Elbier, so oberflächlich sie zum größten Teil sind, gegen die beiden Gruppen aus Leipzig! Hier schwiege des Kritikers Höflichkeit am liebsten ganz. Im „Künstlerverein" hängt der Leipziger Gemeinderat, als Gruppenbildnis von einigen vierzig Herren die größte figürliche Aufgabe in der ganzen Ausstellung. Was hat der unnennbare Meister daraus gemacht? Er scheint bei einem Photographen die Gruppenbildung samt dem knalligen Licht erlernt zu haben. Aber herzlich schlecht. Ach, daß wir just von Rembrandt kommen müssen, um vor solchen Wahrzeichen unserer Zeit aus allen Himmeln zu fallen! Und Leipzig, von alters die kluge Stadt kunstverständiger Liebhaber und reicher Sammler, könnte dabei für sein Geld und für seinen Rat das Allerbeste haben. Wenn wir freilich schon Carl Seffners doch recht pedantisch ausgetüftelte Büsten als relativ ehrenwerte Arbeiten gelten lassen, ist der Weg zu einem so trüben Schaustücke wie dieses für die gute Stube der Stadt eigentlich schon geebnet. Im „Künstlerbund" interessierte Franz Hein, aber der ist von Karlsruhe erst kürzlich übergesiedelt.

Unter den graphischen Arbeiten berührten die Dresdener Ansichten von Walter Zeising recht sympathisch. Ein fleißiges Kunsthandwerk, warum auch nicht? Wenn es nur ohne Phrase und ohne hohe Ansprüche ehrlich hingegeben wird, ist gegen solche erschwingliche Kleinkunst, die ersichtlich die Kauflust reizt, nichts einzuwenden. Das gilt auch von den geschickten Arbeiten des vielseitigen W. Rudinoff, der sehr graziöse französische Schulung, aber noch nicht viel Eigenart verrät. Siegfried Berndt offenbart in seinen Pastellen und Holzschnitten mehr davon.

Unser Kunsthandel hat uns die übliche internationale Auswahl vorgeführt, die recht interessant war. Meunier im Kunstverein, van Gogh, Gordan Craig, Courbet, Liljefors bei Arnold, ein paar Stücke der Barbizon-Schule bei Richter — das zeugte zwar von keiner sehr heftigen Initiative, aber man konnte doch dankbar aufnehmen, was vom Berliner Tische fiel. Namentlich van Gogh war mir ein starkes Erlebnis. Mit der Feststellung des klinischen Bildes, das die Entwicklung seiner Kunst bietet, ist die Leistung dieses unglücklichen Genies doch keineswegs gewürdigt. Und was heißt unglücklich? Aus manchen dieser rasend schnell herunter-„gehauenen" Landschaften jubelt ein so vollkommen in sich befriedigtes Schöpferglück wie aus den gequälten Schulbildern der neuimpressionistischen Theoretiker gar nie. Das gerade war mir das überaus Erquickliche und Befreiende dieser bis zum Paroxismus gesteigerten Momentvisionen: der Mangel an mißverstandener Wissenschaftlichkeit und die Kraft eines ganz unkonventionellen Temperamentes, das sich auf die simpelsten Erscheinungen zu stürzen scheint, mit ihnen kämpft bis zur Erschöpfung, und an diesem maßlosen Kampfe vor der Zeit irrsinnig zusammenbricht.

Unter den wenigen deutschen Künstlern, denen eine ähnliche Sorgfalt zu teil ward wie den ausländischen, stand die Ausstellung Otto Fischers obenan. Seine Pastelle aus dem Riesengebirge, besonders seine zahlreichen Schneelandschaften vermitteln mir die Weite und den sonoren Luftraum des Gebirges außerordentlich schön. Man atmet unwillkürlich freier im Anblick dieser leuchtend farbigen Hänge und Mulden, dieser großzügigen Linien des Gebirges, dessen stolze Einsamkeit nur durch das Licht, die Wolken und die Winde bewegt wird. Das farbige Spiel dieser Elemente, denen sich noch dann und wann ein spiegelndes Wasser zugesellt, verfolgt Fischer unter gänzlichem Verzicht auf irgend ein dankbares „Motiv", wie man es von unseren meisten Gebirgsmalern her gewöhnt ist. In den Studien aus Sylt schien mir diese elementare Landschaftsfreude nicht recht zum Ausdruck gebracht, in zwei Folgen Radierungen aus dem Hamburger Hafen aber entwickelt der Künstler zusehends eine sichere Leichtigkeit in der Mitteilung des vibrierenden Momentes, wie er sie in seinen früheren schönen

13

graphischen Arbeiten weder gesucht noch erreicht hat. Nach ihm kamen uns u. a. Hans von Bartels und Schmoll von Eisenwerth mit größeren Sammlungen zu Gesicht. Zur besonderen Beschäftigung forderte keiner von beiden heraus. Ein wirkliches Verdienst erwarb sich Arnold durch eine sehr trefflich gewählte Sammlung „deutscher Zeichner". Auch hier der belebende Gegensatz zwischen flüchtiger Impression und liebevollem Tatsachenbericht, ein Gegensatz, den die moderne Momentmalerei nicht geschaffen, höchstens verschärft hat. Bei Richter erweckte ein junger Akademiker, Gustav Haensch, mit Sylter Dünenstudien schöne Hoffnungen. Eine Ausstellung der „Elbier" zeigte ebenda das nämliche Gesamtbild wie das vorhin besprochene des Sommers.

Endlich die Toten des Jahres. A. W. Ulmer, ein liebenswürdiger Landschafter des Elbtales und der sächsischen Schweiz, starb Ende 1905, ein Dreißiger. Bei aller Bescheidenheit hatte er doch seine eigene kleine Welt und die Sandsteinwürfel unseres „Gebirges" sind mir in dem dunstigen Graugelb und Kiefernblau noch nicht so treu begegnet wie bei ihm. Am 22. November 1905 starb August Hudler. Ein schwerer Verlust, denn Hudler gehörte zu unseren besten Bildhauern, er war einer unserer besten Künstler überhaupt. Es war eine Freude, seine Entwicklung aus nächster Nähe mitanzusehen. Die Bildnisbüsten, mit denen er 1897 in Dresden auftauchte und die jetzt im Albertinum stehen — wie sind sie von einer neuen, höchst lebendigen Ausdruckskraft! Aber man begreift, daß dieser rücksichtslosen Kraft des künstlerischen Bekenntnisses nicht so leicht jemand preisgegeben sein wollte. So mußte Hudler sehen, wie er anderswo Aufträge erhielte. Die protestantische [illegible]he gab sie ihm, den die gleichstrebenden Künst[illegible]n kleiner Kreis Kunstverständiger tapfer vo[illegible]oben. So sind nun die zwei neuesten Kirchen Dresdens auch durch seine vornehmen Standbilder und seinen Gekreuzigten geschmückt.

Aber am meisten er selbst war er doch in seinen freien Entwürfen, die er meist nur in kleinem Maßstab als Zimmerplastik ausführen konnte. Mutter und Kind, wie neu erscheinen sie bei ihm. Nicht klassisch noch modern, aber eigentümlich erdenschwer und durch überaus schöne Raumausfüllung zur seelischen Einheit verbunden. Ohne sich lange zu sperren, griff er ins prosaische Leben nach Stoffen, und so steht neben seinem naiv unbeholfenen Adam, neben dem tappig verträumten Narziß und dem sieghaft schönen hinterlassenen David die Kartoffelhackerin auf dem Felde, und den Dengler setzte er vertieft über seine Sense. Sein Bismarckdenkmal für Hamburg entwarf er zusammen mit Wilhelm Kreis; es war eine höchst aparte Leistung: der Kanzler, barhaupt, antik gewandet, sitzt sozusagen „auf dem Sprunge", wie der Moses von Michelangelo, voll mühsam gebändigten Lebens und eiserner Willenskraft. Den Entwurf eines Kaiser Wilhelm-Denkmals wurde er ebensowenig los. Am Ziel! sollte es heißen. Wer verstand's? Nicht ein einziges unserer geschäftigen Denkmalkomitees, die in allen Gassen festlich rumoren, hatte den Sinn und den Mut dafür. Ja, es ist ein Skandal, wie wir mit unseren nationalen Kräften Verschwendung treiben, gleich, als könnten sie nie ein Ende nehmen.

Eugen Kalkschmidt.

Stuttgart

Die Künstlerschaft Stuttgarts hat im vergangenen Jahre einen beklagenswerten Verlust erlitten durch den Weggang Halmhubers, der zur Leitung der Kunstgewerbeschule in Köln berufen worden ist. Was den Künstler, dem es hier durchaus nicht an Anerkennung gefehlt hat, bewog, seiner schwäbischen Heimat den Rücken zu kehren, entzieht sich unserer Kenntnis. Ein großer, staatlicher oder städtischer Auftrag, der seine ganze Fähigkeit auf den Plan gerufen hätte, ist ihm ja leider nicht mehr zuteil geworden, doch stand er, wenn wir recht berichtet sind, in Aussicht. So bleibt uns nichts von ihm, um sein Andenken lebendig zu erhalten, als ein vortreffliches Privathaus in der Landhausstraße, ausgezeichnet vor allem durch die phantasie- und geschmackvolle Innenausstattung, seine Malereien am Zellerhaus und im Restaurant des Schwimmbades, und der prächtige Brunnen in der Seestraße. Wenig in die Oeffentlichkeit gedrungen ist sein höchst verdienstvoller Anteil an der Festsetzung des neuen Stadtbauplans. Dagegen hat er durch einige gehaltreiche Vorträge, denen geistreiche Künstlerintuitionen nicht fehlten (z. B. über die Bedeutung des Gleichgewichts in der Kunst), zu interessieren verstanden. Auch die technische Hochschule wird den anregenden Lehrer nicht leicht ersetzen.

Die Akademie hat Kalckreuth verloren, nur als Lehrer allerdings — denn im Kollegium ist er auf den Wunsch der Lehrerschaft verblieben. Er war ein extremer Vertreter des Grundsatzes von dem Geltenlassen der Persönlichkeit und suchte die Aufgabe des Lehrers vor allem in der



M. H. Steinhausen.

Belebung des künstlerischen Geistes durch die nahe persönliche Berührung mit der jungen Künstlerwelt. Diese hat ihm darum auch viel Dank und Anhänglichkeit gewidmet und sich zahlreich um ihn geschart. Hoffentlich wird es noch lange dauern, bis die liebenswürdige Gestalt des trefflichen Mannes aus unseren Mauern verschwindet! An seine Stelle trat Hölzel von Dachau, der viel denkende und experimentierende Theoretiker, der den jungen Künstler gibt, was sie so gern haben: eine ausführliche Anleitung zur künstlerischen Komposition, ein starkes Interesse für die Gesetze der Raumwirkung, die er aus dem ersten Grunde, der Psychologie des Sehens abzuleiten sucht. Die Früchte davon zeigen sich in der Verbindung, die zwischen Hölzel und Theodor Fischer geschlossen worden ist, um den Kunstschülern Gelegenheit zur dekorativen Malerei zu geben.

An die Stelle des gewöhnlichen Studentenausflugs im Juni und Juli trat in diesem Jahre eine Reise der Komponierschule nach Pfullingen, wo die jungen Künstler sich in dem Festsaal des von Fischer dort erbauten Gesellschaftshauses versuchen durften. Das ist ganz sicherlich ein Beispiel, das zur Nachahmung einlädt! Wir können ja sicher die selbständige Malerei und Plastik nicht mehr entbehren, und es ist ungesunde Romantik, von einer Zeit zu träumen, wo die mündig gewordenen Kinder in den Schoß der Mutter Architektur zurückkehren. Aber die Architektur kann von neuem Kinder gebären: eine Plastik, die, wie es an Fischers Neubauten angestrebt wird, sozusagen noch ein Stück Mauer ist, und eine Malerei, die sich zu der Fläche bekennt, die sie in Wahrheit ist, und die Wand nicht verleugnet, zu deren Schmuck sie bestimmt ist. Wird nun durch Hölzel die Linie zu ihrem Rechte kommen, so haben wir in dem Nachfolger des Landschafters Kappis, in Landenberger einen Mallehrer bekommen, dessen kräftiger Farbenschein die malerischen Energien in der jungen Künstlerschaft hervorlockt. Die Schülerausstellung der Akademie zeigte eine starke Einwirkung der Persönlichkeit des Lehrers, die, wie mir scheint, an der Malschule ganz in Ordnung ist.

Eine weitere Verstärkung erhielt die Künstlerschaft Stuttgarts durch die Tätigkeit



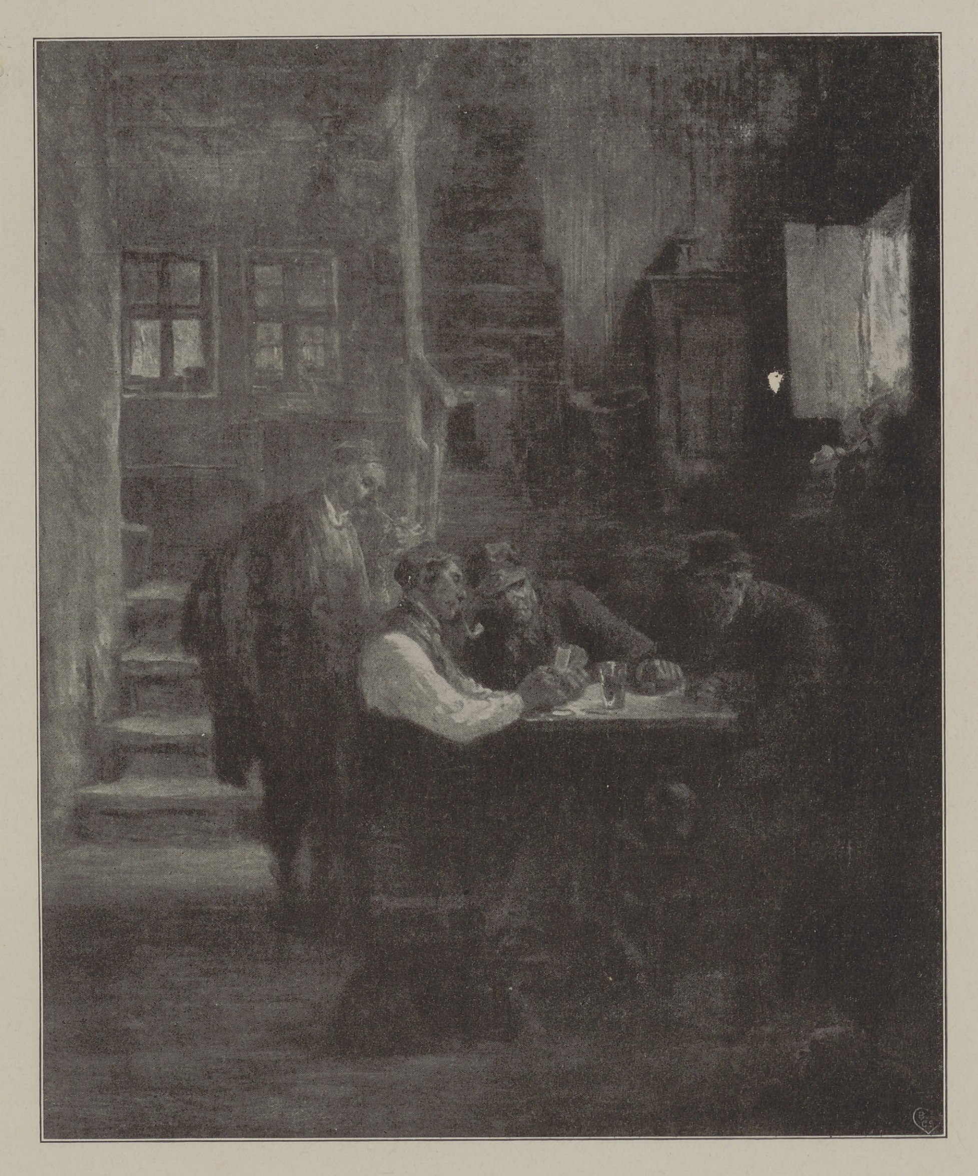
M. H. Steinhausen.

des Vereins Württembergischer Kunstfreunde. Dieser Verein, von dessen Gründung im letzten Jahresbericht gemeldet wurde, geht von der Ansicht aus, daß eine Vielheit starker künstlerischer Mittelpunkte in Deutschland möglich und im höchsten Grade wünschenswert ist, und daß solche Mittelpunkte nur durch Herbeiziehung tüchtiger Künstler zu schaffen sind. Der Verein sucht diesen Zweck zu erreichen, indem er den Künstlern den Verkauf von Werken bis zu einer gewissen Summe garantiert; die Mittel dazu werden durch Privatleute aufgebracht, die zwei Drittel ihrer Beiträge in Form von Kunstwerken zurückerhalten. In kurzer Zeit hat der Schatzmeister des Vereins, Herr Theodor Wanner, die zur Berufung von drei oder vier Künstlern nötige Summe auf drei Jahre zusammengebracht, und den Bau eines Architektenhauses eingeleitet. Drei Künstler, Cissarz, Habich und R. Weiße sind so nach Stuttgart gezogen worden. Die Regierung, die den Bestrebungen des Vereins mit lebhaftem Interesse entgegenkommt, hat die Sache erleichtert, indem sie Cissarz und Habich einen Lehrauftrag an den Lehr- und Versuchswerkstätten erteilte, der sich für Professor Habich, unterdessen in einen Ruf an die Technische Hochschule umgewandelt hat.

Es ist Theodor Fischer, der dort bestrebt ist, eine Bildhauerschule zu gründen, die für architektonische Aufgaben vorbildet. Dieses Streben entspringt im Grunde aus demselben Gefühl, das Beethoven veranlaßt hat, in der neunten Symphonie dem Stimmungsleben der Töne mit dem aufhellenden und präzisierenden Wort zu Hilfe zu kommen. Auch die Architektur ist ja auf den Ausdruck dumpfer Stimmungen beschränkt; sie hellt sich auf und setzt sich ein Auge ein, wenn sie, was sie will, durch plastischen und malerischen Schmuck ausspricht. Wo irgend in dem Architekten ein höheres geistiges Leben, ein universaler Künstlergeist wirksam wird, wird deswegen die Tendenz zur Plastik und Malerei auftreten.

Fischer, der nun ganz in den Mittelpunkt der künstlerischen Interessen in Württemberg getreten ist und eine höchst vielseitige Tätigkeit entfaltet, hat diese Tendenz hier in Stuttgart vor allem an dem großen Bürgerschulgebäude (früher Sammelschulgebäude genannt) zeigen können, das im Frühling dieses Jahres eingeweiht worden ist. — Dieses Gebäude unterscheidet sich in doppelter Weise von früheren Schulgebäuden unserer Stadt; einmal durch seine Armut an sogenanntem architektonischem Schmuck, dann durch die außerordentliche Sorgfalt, welche auf die Farbenwirkung und auf die plastische Dekoration verwendet ist. Ein mächtiger Bau in den einfachsten Formen, nur durch die geschickte Verteilung von Mauer und Oeffnung wirkend; etwas schief gestellt zur Straße und dadurch einer reizenden Hofanlage Raum gebend, mit einer Turnhalle, die ein Juwel von köstlicher Flächenverteilung ist. Die Schauseite, die Treppen und Korridore enthaltend, gegen die belebte und unruhige Straße gekehrt, die Zimmerseite nach hinten gegen den Berg und den malerischen Fangelsbachfriedhof. Die einfache, gegen die Straße abgrenzende Mauer, schmücken ganz architektonisch behandelte Tierfiguren, ebenso haben die Portale einen sinnvollen plastischen Reichtum und der Brunnen im Hofe, von einer Kugel gekrönt, ist ein höchst intimes Werk feiner Steinarbeit. Die Türen der Schulzimmer zeigen Violett mit Dunkelblau; auch in den Zimmern wechseln in breiten Flächen und ruhigen Streifen Violett und Grün als Blau ab, ohne irgend eine der nichtigen und gehaltlosen Zieräteleien von Säumen und Schmuckbändern, die so kalt und gleichgiltig und zweckwidrig anmuten. Auf jedem Stockwerk befindet sich ein von farbigen glasierten Plättchen hübsch umrahmtes Wasserbecken; selbst die roten Platten des Fußbodens sind in immer neuen Mustern geschmackvoll ausgewählt oder selbst entworfen. An dem ganzen Bau ist nichts, was fad und gleichgiltig wäre — und doch atmet er überall eine einfache Sachlichkeit, eine ruhige Würde, wie sie an einem solchen öffentlichen, ernster Arbeit gewidmeten Hause nicht besser gedacht werden kann.

Es würde zu weit führen, auch nur einen Teil der zahlreichen Bauwerke näher beschreiben zu wollen, mit welchen Fischer unser Land beschenkt hat oder zu beschenken im Begriff ist. Eine wahre Freude für jedes an alter Kunst sowohl als an dem Fortschritt der Kunst hängende Herz sind die Entwürfe Fischers zu der Arbeiterkolonie der Firma Gminder in Reutlingen; reizend kleine Häuschen, phantasievolle Straßenzüge, Plätze, aus dem echten Geist unserer alten heimatlichen Bauernkunst geboren und doch als Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts fühlbar. Auch Entwürfe zu einzelnen Häusern für Bauern und Arbeiter hat Fischer gemacht und für die Interessenten zur Verfügung gestellt. Mit Vergnügen bemerkt man heute schon von dem Zuge aus, der unser Land durcheilt, die Wirkung aller dieser Bestrebungen in so manchem neuen Gebäude, das ebenso einfach als schön aus dem Grün unserer Obstbäume hervorlugt. Ob Fischer die Garnisonkirche in Ulm bauen wird oder nicht, ist noch nicht entschieden. Die Art, wie bei diesem Plan die Physiognomie der Stadt mit ihrem Münster, die Form der Landschaft mit ihren Hügeln ebenso berücksichtigt ist, wie die besonderen Aufgaben eines protestantischen Gotteshauses, zeigt uns eine künstlerische Umsicht und eine Höhe der Anforderungen, die der



A. Bürger. Kartenspieler.

Künstler an sich stellt, die wir nicht genug bewundern können.

Viel ist auch im vergangenen Jahr geschehen, um dem immer lebhafter erwachenden Interesse des Publikums für die schöne Kunst entgegen zu kommen. Eine Reihe von Vorträgen teils über Kunstfragen der Gegenwart, teils über einzelne Künstler und Kunstzweige, hat der Goethebund und vor allem der Verein württembergischer Kunstfreunde organisiert. Diese Vorträge füllen die größten Säle der Stadt; es ist aber beschlossen, und auch schon damit angefangen worden, sie über die anderen größeren Städte des Landes auszudehnen. Die Vorträge des Goethebundes sind für seine Mitglieder zu geringem Eintrittspreis zugänglich, die des Vereins Württembergischer Kunstfreunde ganz unentgeltlich und für jedermann. Der letztere hat auch die von der Regierung schon angeordneten regelmäßigen Führungen durch die königlichen Galerien noch bedeutend erweitert. Die Rembrandt-Ausstellung, die zum dreihundertjährigen Geburtstag Rembrandts vom Direktor des Kupferstichkabinetts, Prof. Krädtle, arrangiert worden ist, und neben ausgezeichneten Reproduktionen der wichtigsten Gemälde Rembrandts vor allem den kostbaren Schatz seiner Radierungen darbot, wurde ebenfalls durch eine Reihe von Führungen dem Publikum nähergebracht.

Zu den bestehenden Vereinen mit künstlerischen Zwecken ist durch den stellvertretenden

Galerieinspektor Professor v. Lange, noch ein neuer Verein gefügt worden: der Galerieverein, der die von anderen Städten her bekannte Absicht verfolgt, der Galerie mit privaten Mitteln zu Hilfe zu kommen. Die Richtung, welche der staatlichen Kunstkommission für den Ankauf der Gemälde durch die Beschränktheit unseres (übrigens kürzlich erhöhten) Budgets gegeben, und die naturgemäß von den Künstlern mit Energie vertreten wird, ist die, von dem werdenden Künstler zu kaufen, und nicht auf Namen, sondern auf wirklich gute Bilder zu sehen. Man hat sich immer dagegen erklärt, ungeheure Summen in die Tasche der Kunsthändler zu leiten für mäßige Bilder von anerkannten Meistern; oder Modegrößen des Augenblicks — denn auch solche gibt es ja leider genug; und Beispiele haben ja auch gelehrt, daß sich ganz wohl eine ausgezeichnete Galerie schaffen läßt, indem man ausschließlich die gegenwärtige Produktion berücksichtigt und die Galerieankäufe so zu einer Förderung des lebendigen Künstlertums benützt. Auch Einseitigkeiten, die auf diese Weise entstehen, und einer Galerie einen bestimmten Charackter geben, sind ja nur wünschenswert; jedenfalls wäre nichts verwerflicher als die Idee, eine Galerie zu einer mittelmäßigen aber möglichst lückenlosen Illustration der Kunstgeschichte zu machen. Wir müssen uns, scheint mir, noch mehr [illegible] bisher geschehen ist, an den Gedanken gewöhnen, daß Kunst nicht um der Kunstgeschichte willen da ist. Es ist ein unschöner Rest eines Intellektualismus, der uns Deutschen mehr als anderen Völkern anhaftet, wenn man glaubt, daß es auch in der Kunst keinen höheren Zweck gebe, als das Wissen um sie. Das führte zu den magazinartigen Galerien, in denen man kein einziges Bild wirklich genießen kann, zu der sinnlosen Anhäufung von Gemälden an einem Ort, die ganz zweckwidrig oder nur für den Kunsthistoriker wichtig ist, und endlich zu der vandalischen Plünderung von Kirchen, Kapellen und Rathaussälen, durch welche die Kunstwerke aus dem Raum, für den sie geschaffen und wo sie ein lebendiges Zeugnis für den Zusammenhang des Volkes mit der Kunst sind, in das grelle und kalte Licht und die nüchterne Umgebung der Galerie hinausgerissen werden. Gemäldesammlungen an einem Platz zu konzentrieren, indem man alle Dörfer und Städte von Gemälden entblößt, ist so sinnlos, wie etwa den Gottesdienst zu zentralisieren. Auch der Gott der Kunst bedarf nicht bloß eines Tempels in Jerusalem; man muß ihm dienen von Dan bis Bersaba. Schädlich also würden wir die Tätigkeit des Galerievereins erachten, wenn sie unsere Dorfkirchen ihres letzten künstlerischen

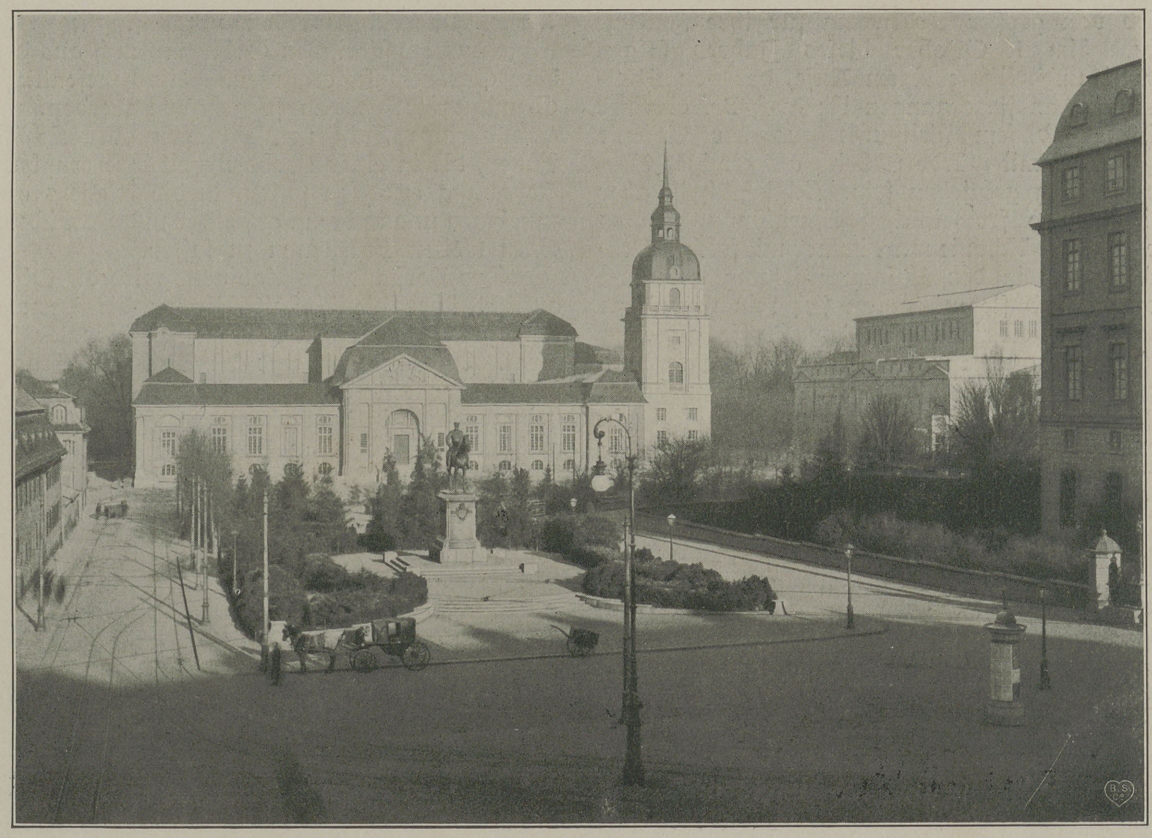


Carlos Grethe. Böe.

Schmuc[illegible] berauben wollte. Dagegen wird er sich gewiß ein großes Verdienst erwerben, wenn er der Galerie zuweilen ein teures Bild schenkt; ein größeres, wenn er selbst einen feinen intimen Raum für gute Bilder schafft, und wenn er dazu verhilft, auch den Städten auf dem Lande ihren Anteil am Kunstgenuß zu verschaffen. — Unter den Anschaffungen des letzten Jahres für die Galerie ist neben dem farbenkräftigen Reiter von Speyer ein Stilleben von Schuch und ein neuer Pleuer (Eisenbahnkurve) zu erwähnen, ein Bild, das Pleuer, der in figürlichen Darstellungen kalt und leer ist, von seiner besten Seite zeigt; nicht bloß die Feinfarbigkeit des Ganzen mit den zarten Tönen der Häuser im Hintergrund und dem in eine dunkle Atmosphäre hineinqualmenden weißen Rauch, sondern als ganze erhabene Poesie dieser im Dienste des Menschen keuchenden Titanen geben dem Bild einen ganz hervorragenden Wert.

Man fürchtet, zum Gespötte Deutschlands zu werden, wenn man meint, daß Bahnhof- und Theaterbaufragen noch immer keinen merklichen Schritt vorwärts gemacht haben. Nur dies ist in der letzteren erreicht worden, daß sich die Stadt bereit erklärt hat, binnen einer gewissen Zeit das zweite, kleinere Theater zu bauen, wenn der Staat ein großes Opernhaus herstellt. Aber wo dieses Opernhaus stehen soll, ob an dem alten Platz, oder anstelle des Waisenhauses, oder in den Anlagen, das weiß heute noch kein Mensch. Nicht viel besser steht es mit dem Ausstellungsgebäude, das wir so sehr ersehnen. Kaum freute man sich darüber, zu hören, daß der so wenig ausgenützte Königsbausaal mit verhältnismäßig geringen Kosten in einen Ausstellungsraum umgewandelt werden könne — eine Bestimmung, zu der er sich wegen seiner zentralen Lage vorzüglich eignen würde —, kaum hat Grethe den Plan gefaßt, diesen Saal dann für den Künstlerbund zu mieten und ihn einem Kunsthändler zur Ausnützung anzubieten, so hört man, daß die Architekten, die natürlich lieber einen neuen Bau machen, sich dagegen erklärt haben. Um so erfreulicher ist es, daß, wie wir vernehmen, von der Regierung Verhandlungen eingeleitet sind zum Kauf eines umfangreichen Terrains auf den Höhen der Stadt, auf dem Kunstakademie, Kunstgewerbeschule und Lehr- und Versuchswerkstätten zu einem großen Ganzen vereinigt werden können — ein Plan, der ganz aus dem Geist der Zeit geboren, wenn er sich erreichen ließe, einen mächtigen Schritt vorwärts auf der Bahn der künstlerischen Erziehung bedeuten würde.

Max Diez.



16

Messel. Museum Darmstadt.

Darmstadt

Die kleine, örtliche Jahrhundertausstellung, die zu Ende des Jahres 1905 eine große Anzahl von Bildern aus Darmstädter Privatbesitz vereinigte, tagte in den Räumen des Kunstvereins und wurde sehr lebhaft besucht. Sie war besonders deshalb interessant, weil sie einen guten Ueberblick über den Stand der heimischen Malerei, vor allem des Bildnisses gab, und hat hier und da wohl auch eine freundliche Wirkung auf Geschmack und Urteil in ihrem engeren Kreise geübt. Etwa dreißig Gemälde, unter ihnen die schöne Fohrsche Landschaft aus großherzoglichem Besitz, gingen nach Berlin zur großen Ausstellung in der National-Galerie. Außer einigen kleinen, recht guten Ausstellungen von Gemälden im Kunstverein ist es von sonstigen größeren Veranstaltungen im verflossenen Jahre ganz still gewesen.

Auch die Künstler-Kolonie hat nicht viel von sich reden lassen, und wenn sie es tat, so waren es Gerüchte vom allmählichen Verfall und Abscheiden, die in den Zeitungen erörtert wurden. Sie befand sich in der Tat in einer Art Krise, und die Entwicklungsrichtung, in welche die großherzogliche Gründung nunmehr gewiesen ist, wird von großer Bedeutung für ihre Zukunft sein. Am 1. Oktober dieses Jahres folgen Habich und Cissarz einem Rufe, der von Stuttgart aus an sie ergangen ist; auch Dr. Greiner wird zu diesem Zeitpunkt aus der Kolonie scheiden; somit würde Olbrich als einziger Vertreter übrig geblieben sein. Schließlich ist aber bei einer so freiheitlichen Einrichtung, wie es die Künstler-Kolonie war, immer mit solchen Veränderungen in der Zusammensetzung gerechnet worden, und sie wären an sich kein Grund zu den finis Poloniae-Rufen der Presse gewesen. Und wenn auch der freiheitliche Gedanke, aus dem die Kolonie entstanden war, nicht mehr im vollen Umfange festgehalten werden soll, so werden ihre Leistungen, die durch diesen Gedanken möglich wurden, für die angewandte Kunst immer ihre Bedeutung behalten. Aber eine freiheitliche Grundlage hat auch ihre Schwächen, die von den Künstlern, so scheint es, schwerer als von den Verantwortlichen empfunden wurden. Und darum hat man sich, den kritischen Augenblick benutzend, zu einer teilweisen Umwandlung der Kolonie-Einrichtung entschlossen, mit der man nicht nur der Sache, sondern auch den beteiligten Künstlern zu nützen glaubt. Unter der Bezeichnung „Großherzogliche Lehrateliers für angewandte Kunst" wird, zunächst als Privatanstalt des Großherzogs, eine Einrichtung ins Leben treten, die dem Wirken der Kolonie eine andere Richtung gibt, den einzelnen auf eine sichere Grundlage für sein Schaffen stellt und dem Ganzen klarer bezeichnete Wege andeutet.

Als Lehrkräfte sind zunächst drei Künstler gewonnen, die im Herbst oder zu Anfang des Jahres 1907 nach Darmstadt übersiedeln werden: für Raumkunst Albin Müller, Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Magdeburg; für Flächenkunst Fr. W. Kleukens, Lehrer an der Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig; und für Kleinplastik Ernst Riegel in München. Für das Fach der Architekturplastik soll demnächst noch ein Bildhauer berufen werden.

Diese vier Hauptfächer werden zunächst den Gegenstand des Unterrichts bilden, den die vier Hauptlehrer in ihren Ateliers erteilen. Für die praktische Keramik hat Scharvogel, der Leiter der Keramischen Manufaktur, seine Hilfe zugesagt, falls das Bedürfnis sich herausstellt. Eine besondere Lehrkraft ist für das Zeichnen nach dem Akt und der Natur in Aussicht genommen; das Modellieren nach dem Akt wird der noch zu gewinnende Bildhauer leiten. Den Atelier-Unterricht werden voraussichtlich Vorträge aus künstlerischen Gebieten, auch aus dem der Gartenkunst ergänzen. Als wesentlicher Grundzug soll daran festgehalten werden, nur eine geringe Zahl von Schülern oder Schülerinnen, die in einer Probelehrzeit ihre ernsthafte Begabung erweisen sollen, in die Ateliers aufzunehmen und in bezug auf Alter und Vorbildung einen weiten Spielraum zu lassen.

Der Vorstand des Kabinetts wird die Oberaufsicht über die Anstalt führen; die Verwaltungsgeschäfte werden durch einen Kurator besorgt. Alle inneren und künstlerischen Fragen sind in erster Reihe dem Lehrerkollegium anheimgegeben, in dem einer der jährlich neu zu wählenden Lehrer den Vorsitz führt. Auf diese Weise hofft man, die Lehranstalt auf eine entwicklungsfähige Grundlage zu stellen. Olbrich hat, auf seinen Wunsch, seiner ausgedehnten Tätigkeit wegen ein Lehramt nicht übernommen.

Die oben schon erwähnte „Großherzogliche Keramische Manufaktur" ist unter Scharvogels Leitung in diesem Jahre eröffnet worden und arbeitet mit lebhaftem Betrieb. Das schöne Gebäude, von der technischen Firma Lehmann u. Wolff in Halle nach Scharvogels Angaben bearbeitet und von Maler u. Markwort in Darmstadt ausgeführt, ist in durchaus sachlichen, ein wenig an das heitere Barock anklingenden



Gustav Schönleber. Frühling im Enztal.

Formen gehalten und zeigt über den weiß verputzten und von Lisenen unterbrochenen Mauern ein behaglich schützendes, geräumiges Mansardendach.

Habichs Bismarck-Brunnen hat in der Tat, wie es vorauszusehen war, keinen guten Platz, weil er mitten in die Verkehrsfluchten hineingestellt ist, weil ihm jeder Hintergrund und Beziehungen zu Architekturen oder sonstigen Anlagen fehlen und seine Art nicht so ist, daß sie das Fehlende entbehren könnte; zudem hebt sich der helle Muschelkalk kaum von den hellen Hauswänden ab. Es ist sehr schade, daß es so kommen mußte; die Habichsche Arbeit könnte unter anderen Verhältnissen viel besser wirken — sie ist sicher erheblich über dem Durchschnitt der Bismarck-Bilder, wenn ich sie auch nicht zu den besten Arbeiten Habichs stelle.

Von Neubauten in der Stadt ist eine außerordentlich gut gelungene Arbeiterhaus-Gruppe zu nennen, die Pützer bei der Merckschen Fabrik gebaut hat. Die untereinander eng verbundenen Häuschen umschließen mit ihren maßvoll bewegten Formen einen großen inneren Raum, der in sehr hübscher Weise in einzelne Gärten abgeteilt ist. Bemerkbar macht sich in der letzten Zeit mit einigen Mietshäusern, einem Warenhaus und durch Herrichtung älterer Häuser der Architekt Chr. Gewin. Er ist ein Fortführer der Ueberlieferung aus der Goethe-Zeit, mit viel Lust an der Farbe und einer reichen Erfindungsgabe. Seine Einzelformen wirken manchmal ein wenig nüchtern, manchmal auch wieder zu spielerisch; aber das Ganze des Baues zeigt doch immer eine große sachliche Tüchtigkeit und freundliches Behagen. Auch das Stadt-Bauamt hat beim städtischen Krankenhause einige außerordentlich gelungene, ihrer Bestimmung vortrefflich Ausdruck gebende Neubauten errichtet.

Ueber die innere Einrichtung des neuen Landesmuseums ist leider noch nichts zu sagen möglich; die Eröffnung der Sammlungen wird wohl erst zu Ende dieses Jahres erfolgen können. Die hessische Landesausstellung, bei der zum ersten Male das von Olbrich zu bauende Ausstellungsgebäude auf der Mathildenhöhe benutzt werden soll, wird nun erst im Jahre 1908 stattfinden.

Viktor Zobel.

Karlsruhe

In Karlsruhe hat die Stadtverwaltung mit der Ausschmückung städtischer Plätze durch künstlerische Brunnen den entscheidenden Schritt zum Beginn einer fortschrittlicheren Richtung ihrer öffentlichen Kunstpflege getan. Der Trinkbrunnen vor der kleinen Kirche, eine stimmungsvolle Schöpfung des jungen Karlsruher Bildhauers Karl Taucher, und der in seinem architektonischen Teil von Hermann Billing, in seinem plastischen Teil von Hermann Binz entworfene Stephansbrunnen (auf dem Stephansplatz hinter der Hauptpost) sind im Laufe des vorigen Sommers etwa gleichzeitig fertig geworden. Der Stephansbrunnen, eine umfangreichere Monumentalschöpfung, ist ein reiner Zierbrunnen; der Freiheit der künstlerischen Phantasie war also um so größerer Spielraum gestattet. In der Selbständigkeit und Originalität des kompositionellen Gedankens, der auch dem Humor sein altes Recht an derartigen öffentlichen Kunstwerken einräumt, liegt denn auch das künstlerische Hauptverdienst der Arbeit. Ein kreisrundes Becken wird von einem Kranz hermenartiger Pfeiler umgeben, die oben durch ein leichtes Gesims miteinander verbunden sind und deren wasserspeiende Köpfe Karikaturen bekannter Karlsruher Persönlichkeiten vorstellen. Die Hauptwasserquelle strömt aus einer Urne, welche von einer in der Mitte des Beckens stehenden weiblichen Bronzefigur getragen wird. Der Entrüstungssturm, den die Aufstellung einer nackten Figur in gewissen Kreisen entfesselt hat, hat mit dem künstlerischen Einwand, daß diese Figur als Plastik vielleicht zu naturalistisch behandelt, zu wenig architektonisch stilisiert sei, natürlich nichts zu tun.

Inzwischen ist auch an den badischen Staat die Entscheidung einer für die künstlerische Kultur unserer Zeit besonders wichtigen Angelegenheit der öffentlichen Kunstpflege herangetreten. Karlsruhe braucht einen neuen Hauptbahnhof. Nach dem bisherigen alten aber schlechten Brauch war die Architektur unserer badischen Bahnhöfe von den Organen der staatlichen Baubehörden jeweils auf eigene Faust gemacht worden. Diesmal hat die Regierung dem Drängen künstlerischer Kreise nachgegeben und durch die Ausschreibung einer Konkurrenz — freilich nur für die Fassadenentwürfe — wenigstens einen Teil der architektonischen Aufgabe der Entscheidung eines allgemeinen künstlerischen Wettbewerbes anheimgestellt. Die Jury hatte einem Entwurf von Hermann Billing den ersten Preis zugesprochen. Damit schien die Grundbedingung für eine künstlerisch befriedigende Entwicklung der Sache gewonnen. Inzwischen haben aber die bureaukratischen Anschauungen doch wieder die Oberhand über die künstlerischen gewonnen.



A. Hölzel. Kirchgang.

Nachdem die Angelegenheit durch alle Instanzen durchgelaufen ist, scheinen die Dinge nun nach Jahr und Tag so zu stehen, daß doch nur eine Halbheit, ein Kompromißresultat herauskommen wird, das am Ende niemand ganz befriedigt.

In bessere Bahnen ist inzwischen eine andere, für das Karlsruher Kunstleben sehr brennende Lebensfrage gelangt. Die Erbauung einer ständigen Ausstellungshalle durch die Stadt ist gesichert. Curjel und Moser haben den festen Auftrag erhalten, und im kommenden Frühjahr wird mit der Ausführung begonnen werden. Die Jubiläumskunstausstellung zur Feier der goldenen Hochzeit des Großherzogspaares hat sich freilich noch mit einer provisorischen Unterkunft abfinden müssen. Schwierigkeiten mancherlei Art, die sich teils aus der Platz- und Geldfrage, teils aus der Rücksicht auf die festliche Veranlassung der Ausstellung ergaben, haben die Ausführung im ganzen wie im einzelnen stark beeinflußt. So stellte sich u. a. die Notwendigkeit heraus, die Gesamtausstellung in zwei besondere, auch räumlich getrennte Abteilungen zu zerlegen. Für die Malerei und Bildhauerei ist das Obergeschoß des ehemaligen, von Weinbrenner erbauten Markgrafenpalastes eingerichtet worden; für die moderne Raumkunst ist im Garten des Palais vom künstlerischen Leiter der Ausstellung, Direktor Hoffacker, ein besonderer Ausstellungspavillon errichtet worden. Die Ausstellung als Huldigung der Künste sollte in keiner Weise den Charakter einer Kampfausstellung empfangen. Um eine möglichst vielseitige Vertretung der badischen Künstlerschaft zu ermöglichen, war die Parole einer weitgehenden Toleranz ausgegeben. Danach richtete sich Charakter und Niveau der Ausstellung. Unter den künstlerisch in Betracht kommenden Gruppen ausstellender Maler und Bildhauer: Genossenschaft, Karlsruher Künstlerbund und „Wilde" zeigten die beiden letzteren weitaus das einheitlichere und höhere künstlerische Niveau. Zu ihnen gehörten auch die führenden Persönlichkeiten, Thoma, Trübner, Dill, Schönleber. Im Mittelpunkt des Interesses stand das große „Weihnachtsbild" von Thoma, eine altarbildartig in drei Felder und einen Fries geteilte Darstellung der Geburt Christi, die künstlerisch und menschlich für Thomas jetzige Entwicklungsepoche gleich charakteristisch ist. Vom kunstgewerblichen Teil der Ausstellung war die Raumkunst als ein in sich abgeschlossenes, einheitliches Arrangement behandelt worden. Besonders gut gelungen war die Anlage des Ganzen: eine wohldurchdachte, abwechselungsreiche Folge von Zimmern, Raumgruppen, Vorräumen u. dergl., die sich in drei Flügel um einen zentralen offenen Hof gruppierten. Im allgemeinen war dieser Teil der Ausstellung auf eine durchaus moderne Note gestimmt. Wenn auch hie und da der „Jugendstil" noch spukte und es nicht möglich war, die Linie zwischen Kunst und Fabrik überall einzuhalten, so war das Ganze, namentlich wenn man die drängende Eile der knapp bemessenen Zeit und die geringen Mittel berücksichtigt, ein anerkennenswerter Versuch, der Raumkunst, als der aktuellsten aller

18



Ernst Nikutowski. Herrenschloß.
(Verlag Fischer & Franke, Berlin.)

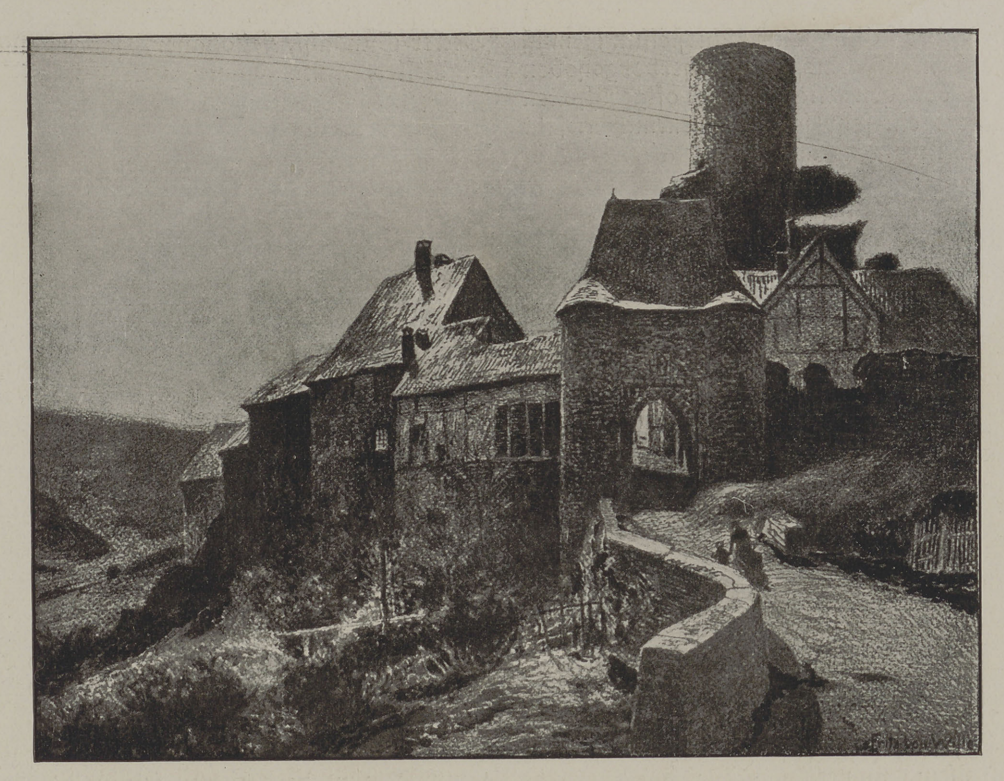
Ausstellungsaufgaben, auch hier ihren gebührenden Platz zu geben.

Wichtiger freilich als alle Kunstausstellungen ist für die künstlerische Kultur eines Volkes in letzter Linie die Frage, wie es seine Wohnhäuser baut und einrichtet. Und gerade Karlsruhe gehört zu den Städten, in denen von der privaten Bautätigkeit in den letzten Jahren ein epochemachender Aufschwung der neueren Baukunst ausgegangen ist. Hier spüren wir denn auch am meisten von einem ständigen, ununterbrochenen Fortschritt. Die großen Ueberraschungen, welche die ersten modernen Wohnhäuser von Hermann Billing, Curjel und Moser, Friedrich Ratzel u. a. gebracht haben, kehren zwar begreiflicherweise nicht alle Tage wieder. Was aber wichtiger ist: die Bewegung hat festen Boden gefaßt und sich in manchen Dingen abgeklärt. Nachdem einmal die Schablone der Palazzoarchitektur überwunden war, fand man im mittelalterlichen Bürgerhaus die fruchtbare Anregung für die Entwicklung eines modernen Wohnhausstils. Dabei mag die Freude an der malerischen Wirkung der unregelmäßigen, gruppierenden Bauweise vielfach dazu verführt haben, im Gruppieren um des Malerischen willen zu schwelgen. Jetzt werden auch diese Aeußerlichkeiten immer mehr überwunden. Immer strenger wird auf die Betonung der einfachen, knappen Zweckform gedrungen. Auch die schlichte Vornehmheit des Biedermeierhauses, wofür Karlsruhe so schöne Beispiele bietet, hat auf die Klärung des Geschmackes entscheidenden Einfluß gewonnen. Ueberhaupt scheint es, daß hier, wo der Faden der lebendigen Entwickelung in der Mitte des vorigen Jahrhunderts gewaltsam abgerissen wurde, unsere Zeit immer bestimmter auch wieder die natürliche Anknüpfung für die Entwicklung einer neuen Tradition sucht.

K. Widmer.

München

Wieder ist ein Jahr im Strom der Zeit hinabgerauscht. Was haben wir wieder alles an Bildern genießen müssen! Die Flut der Ausstellungen scheint gigantisch ins Unendliche zu wachsen. Es wird dem Kunstfreund keine Ruhe mehr vergönnt, die für ihn besonders wertvollen Eindrücke auch innerlich zu verarbeiten. Denn kein Tag ohne Ausstellung. Keine Saison ohne



Fritz von Wille. Altes Bergnest.
(Verlag Fischer & Franke, Berlin.)

nicht mindestens einen neuen Kunstsalon. Wie das noch enden wird, ist nicht abzusehen. Jeder leidet unter der launischen Tyrannei der Ausstellungsgöttin die entsetzlichsten Qualen und nur wenige wagen es sich einzugestehen, daß der Gewinn an tieferen Lebenswerten in gar keinem Verhältnis steht zu der Masse der dargebotenen Schauobjekte.

Man kann allerdings jetzt mehr denn je die Wahrnehmung machen, daß das Interesse für die großen Kunstjahrmärkte bei den feiner veranlagten Naturen beinahe schon auf dem Gefrierpunkt angelangt ist. Sie sehen in solchen Veranstaltungen direkte Feinde der künstlerischen Kultur und meiden sie. Und sie tun recht daran. Denn wer aus professionellen Beweggründen wie wir alle Ausstellungen zu besuchen hat, weiß, daß sich das Gesicht der großen Jahres-Ausstellungen schon seit vielen Jahren immer gleicht, daß derartige Veranstaltungen im Grunde nichts anderes sind als Hochburgen künstlerischer Mittelmäßigkeit. Bei uns in München lernt man das auch immer mehr einsehen, und man ist jetzt ernstlich darauf bedacht, das Hauptstreitobjekt, den alten, unwirtlichen Glaspalast, endlich aus dem Wege zu räumen und durch einen Neubau bessere Verhältnisse zu schaffen.

Wenn man das letzte Münchener Ausstellungsjahr überblickt, so haben wir als größte Veranstaltung die neunte internationale Kunstausstellung im Glaspalast zu verzeichnen, wo in ungefähr 75 Sälen wieder über zweitausend „Werke" aufgestapelt waren. Die Münchener Sezession bildete wieder, wie seit langem, den Sauerteig. Maler, wie Uhde, Landenberger, Zugel, Trübner, Liebermann, Jank, Klein, Hummel, Weißgerber, Putz und Püttner ragten besonders hervor. In der Luitpold-Gruppe muß der Landschafter Fritz Baer, von der Münchener Künstlergenossenschaft Friedrich Kallmorgen, Tina Blau und Anton Mangold genannt werden. Ungarn war durch zwei Tote, durch Munkácsy und Paal, sehr gut vertreten. Desgleichen Holland durch George Hendrich Breitner und England durch William Nicholson. Weitaus den gewaltigsten Eindruck aber hinterließ der Schweizer Ferdinand Hodler mit seinem grandiosen Entwurf zu dem im schweizerischen Museum in Zürich befindlichen Fresko „Rückzug der schweizerischen Truppen nach der Schlacht bei Marignano". Das Bild stellte den Angelpunkt der ganzen großen Ausstellung dar. Auf dem Gebiet der Bildhauerei stritten Rodin, Meunier, Troubetzkoy, Lagae, Milles und Hudler, um die Palme.

19

Neben der Glaspalast-Ausstellung muß die große Lenbach-Ausstellung hervorgehoben werden, in der den Manen des oftgerühmten Porträtmalers ein sehr schönes Denkmal gesetzt wurde. Nicht weniger als 268 Arbeiten waren in den Sälen des Kunstausstellungsgebäudes am Königsplatz vereinigt. Das Ueberraschende daran war, daß man bei dieser Gelegenheit von Lenbach einige ganz frühe Landschaften sah, die, seither streng gehütet, in den Jahren 1854 bis 1856 in Ansing entstanden sind. Anspruchslose, naive Naturschilderungen, die dem kaum zwanzigjährigen Maler sehr hoch angerechnet werden müssen. Sonst war natürlich die Galerie berühmter Männer und Frauen, die Lenbach im Lauf eines sehr arbeitsreichen Lebens schuf, fast vollzählig zusammengestellt. Das Ergebnis war selbst für die linksstehende Kritik im großen und ganzen ein recht erfreuliches, wenngleich man keinen Augenblick im Zweifel darüber sein konnte, daß Lenbach als Porträtmaler nur in einigen wenigen Werken (in dem prächtigen Porträtkopf eines Künstlers vom Jahre 1858, dann in den besten Bildnissen von Döllinger, Liphart, Minghetti und Bismarck) fortleben wird. Hier geht er über das, was die Klassizisten und Romatiker im Porträt leisteten, weit hinaus, und man kann hier in der Tat von psychologischen Bildnissen reden, die von innen heraus den Menschen erklären.

Die Sezession führte in sehr dankenswerter Weise die Einer-Ausstellungen ein, was als ein großer Fortschritt in unserem Ausstellungswesen festgehalten werden muß. Sie ehrte das Andenken des verstorbenen Freundes Viktor Weishaupt und des gleichfalls mit dem Tod abgegangenen Bildhauers August Hudlers in größeren Kollektivausstellungen; beides Künstler, die von München aus ihren Weg gemacht haben. Außerdem traten dort noch Carl Johann Becker, Gundahl, Richard Pietzsch und der Stuttgarter Hermann Pleuer in größeren Serien an die Oeffentlichkeit. Weitaus das wichtigste Ereignis innerhalb des Kreises der Sezession war aber die Gründung der Sezessions-Galerie. Der Beschluß, eine eigene Galerie zu errichten, in der vor allem die Mitglieder der Sezession in charakteristischen Werken vertreten sein sollen, wurde überall mit dem größten Beifall begrüßt. Wäre diese etwas spät auftauchende Idee schon mit der Gründung der Sezession verwirklicht worden, wir hätten jetzt in München einen Schatz von modernen Malern beisammen, um den uns ganz Deutschland beneiden könnte. Aber auch so wie sie sich jetzt in ihren Anfängen im ersten Stock des Zieblandschen Ausstellungspalastes präsentiert, gibt sie Anlaß zu sehr erfreulichen Perspektiven. Es sind jetzt schon über vierzig Namen dort vereinigt, ausgewählte Werke von Becker-Gundahl, Felldbauer, Habermann, Albert v. Keller, Langhammer, Oskar Moll, Pietzsch, Piglhein, Schramm-Zittau, Volz, Wenban, Weinhold und Weishaupt.

Um von den sonstigen Ausstellungen das wichtigste zu nennen, seien erwähnt: die große Kunstgewerbliche Ausstellung der Münchener Vereinigung für angewandte Kunst im Neuen Nationalmuseum, die Thor-, Borissoff-, Bavegem- und Haider-Ausstellung der Kunstvereine, die Ausstellung antiker Kunstwerke aus Münchener Privatbesitz im neugegründeten Bayerischen Museumsverein und die Ausstellungen von graphischen Werken Munchs und Adolf Schinnerers, die der Akademische Verein für bildende Kunst neben größeren der modernen Griffelkunst gewidmeten Serien-Ausstellungen veranstaltete.

Unter den Privatsalons stehen die Ausstellungen der Galerie Heinemann obenan. Hier kamen Giovanni Segantini, Paul Troubetzkoy, Stephan Sinding, Joseph Wenglein, Ludwig Dettmann, Auguste und Emile Boulard, Alfred Philippe Roll und Max Slevogt in größeren Kollektionen zum Wort. Außerdem sind noch die neugegründeten Unternehmen, der Kunstsalon Zimmermann in der Maximilianstraße und die vom Kammersänger Brakl geleitete Moderne Kunsthandlung an der Goethestraße zu nennen, die ihre Räume in den Dienst der modernen Produktion gestellt haben. Bei Zimmermann sahen wir interessante Serien von Gustav Schönleber und einige Franzosen (Delacroix, Géricault, Courbet, Daumier, Monticelli, Diaz u. a.), und Brakl führte sich mit Werken von Staebli, Putz, Kuehl, v. Hayek, Philipp Klein und Slevogt sehr vorteilhaft ein.

In München haben wir ja, wie man weiß, den glücklichen Umstand besonders hoch einzuschätzen, daß das eigentliche Kunstleben nicht ausschließlich von den Kunstausstellungen gespeist wird. Eine ganze Anzahl anderer wichtiger Ereignisse muß der Chronist verzeichnen. Aus dem Atelier Fritz v. Uhdes ging das erste Bild hervor, das von der modernen Kunst in einer Kirche — in einer protestantischen Kirche in Zwickau — Zeugnis ablegen wird. Für die alte Pinakothek wurde ein sehr schönes männliches Porträt von Frans Hals, etwa aus der Zeit des „Mannes mit dem Schlapphut" in Kassel, für 85000 Mark angekauft. Der Ankauf verdient deshalb als ein besonderes Ereignis hier gefeiert zu werden, weil dadurch das erste beglaubigte Werk von Hals in die Pinakothek gekommen ist.

Wie ich schon im letzten Jahrgang mitteilen konnte, wurden der Stadt München von einem kunstsinnigen Bürger 200000 Mark mit der Bestimmung testamentarisch vermacht, daß

nach seinem Tode zum Andenken an die ruhmreiche Regierung des Prinzregenten auf dem Maximilianplatze ein Monument von Künstlerhand errichtet werde. Der öffentliche Wettbewerb wurde ausgeschrieben. Darauf trafen dann nicht weniger als 73 Entwürfe ein, die jedoch alle recht wenig befriedigten. Trotzdem verteilte man aber die Preise. Da der Spender sich einer zähen Gesundheit erfreuen soll, und das Denkmal, wie gesagt, erst nach dessen Ableben errichtet werden darf, überlegt man sich die Sache hoffentlich noch. Kommt Zeit, kommt Rat. Es wäre sehr bedauerlich, wenn dieser große Monumentalplan nicht in originelleren Formen verwirklicht werden könnte.

Noch mehr Staub aufgewirbelt hat eine Denkschrift, die der einflußreiche Altmünchner Architekt Gabriel von Seidl in den Kunstkreisen verbreitet hat. Es wurde darin der Wunsch ausgesprochen, daß die neben der Michaelkirche in der Neuhauserstraße gelegene alte baufällige Mauthalle, die früher eine Kirche von einfachen, ruhigen Formen war, rekonstruiert und in ein großes kunstgewerbliches Ausstellungshaus verwandelt werden soll. Seidl fand in der Presse und in Versammlungen mit Recht sehr heftige Gegner, die von derartigen architektonischen Schnurrpfeifereien nichts wissen wollten. Vorderhand ist die Sache noch in der Schwebe, vor allen Dingen deshalb, weil für solche Zwecke, Gott sei Dank, kein Geld vorhanden ist.

Die Stadt München hat in letzter Zeit auch wieder manchen plastischen und architektonischen Schmuck erhalten, so den Wolf-Brunnen am Kosttor (Düll und Petzold), den Waitzfelder-Brunnen auf dem Thierschplatz (Erwin Kurz) — beides Stiftungen hiesiger Bürger — und die beiden Löwen vor der Feldherrnhalle, die letzte Arbeit des am 6. Februar 1906 gestorbenen Bildhauers Wilhelm von Ruemann. Weitaus die schönste Zierde werden aber die sechs neuen Isar-Brücken, nach Entwürfen von Theodor Fischer und Friedrich von Thiersch. Besonders die Fischersche Max Joseph-Brücke, die vom englischen Garten nach Bogenstraße führt, ist eine künstlerische Sehenswürdigkeit ersten Ranges, die nirgends ihresgleichen hat.

Alfred Georg Hartmann.

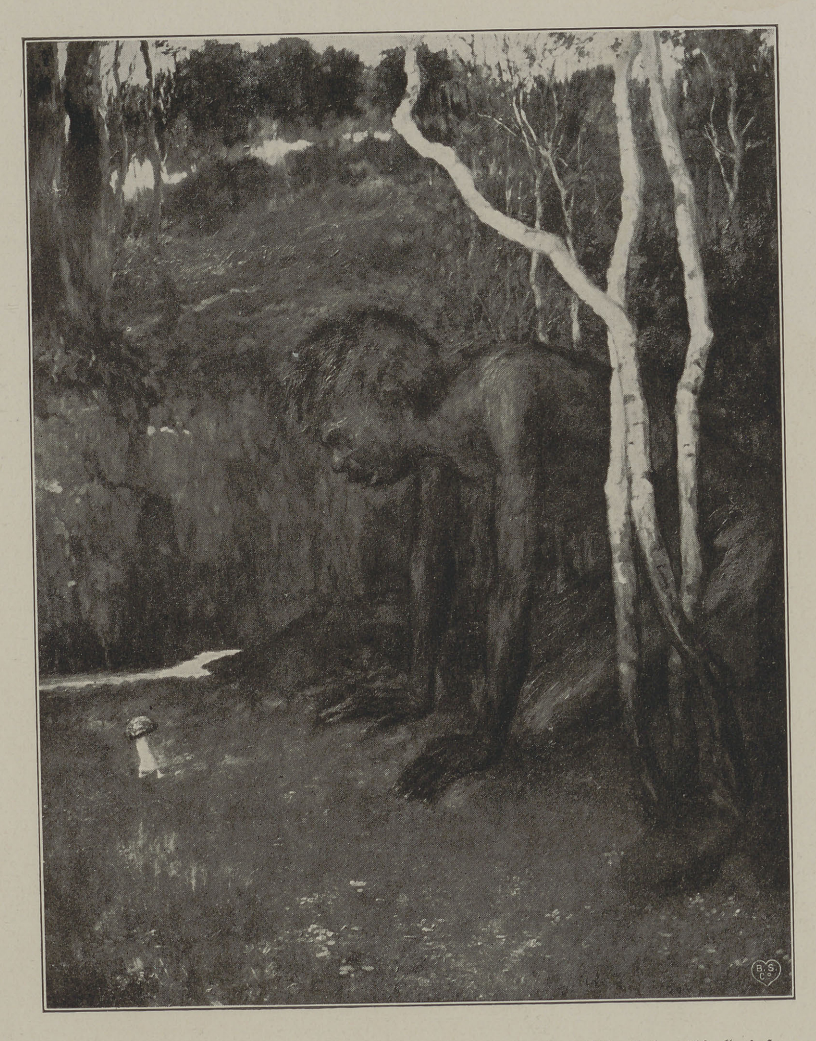


Gerhard Janssen. Beim Kartenspiel.

20

Weimar

Mit hochgespannten Erwartungen sah man in Weimar der Ausstellung des Künstlerbundes entgegen. Hierzu fühlte man sich um so mehr berechtigt, als der Bund seinen Mitgliedern untersagte, sich in diesem Jahre an der großen Kunstausstellung in Berlin zu beteiligen. Wer einen so erhabenen Standpunkt einnimmt und mit solchen Mitteln arbeitet, darf sich nicht wundern, wenn man die Anforderungen an seine eigenen Leistungen noch um einiges hinaufschraubt und von ihm selbst eine Darbietung allerersten Ranges erwartet. Von einer Elite-Ausstellung kann aber bei der dritten Ausstellung des Künstlerbundes wohl nicht die Rede sein. Ich bin weit davon entfernt, mich an die einzelnen hypermodernen Verirrungen klammern zu wollen, von diesen will ich sogar ganz absehen; aber in die rückhaltlose Anerkennung der Ausstellung kann ich nicht einstimmen. Ich meine, sie unterscheidet sich nicht von anderen Ausstellungen, sofern es sich um den künstlerischen Wert ihrer Darbietungen handelt, und nur auf diesen kommt es an, nicht auf die Richtung. Die Künstlerbund-Ausstellung bringt einige hervorragende Werke, manches Gute und Minderwertiges; hat aber der großen Berliner und Münchener Ausstellung gegenüber den bedeutsamen Vorteil, nur 359 Nummern aufzuweisen. Man sollte doch einmal den Versuch machen, aus den genannten großen Ausstellungen die besten 359 Werke auszuwählen und diese alsdann der Künstlerbund-Ausstellung gegenüberzustellen. Eine derartige Gegenprobe würde ohne Zweifel hochinteressant sein! Bedauerlicherweise sind mehrere der hervorragendsten Mitglieder des Künstlerbundes nicht erschienen, und von denen, die sich in Weimar eingestellt haben, sind nicht alle mit ihren besten Arbeiten vertreten. Den so entstandenen Ausfall konnten die jüngeren Kräfte, die man in diesem Jahre endlich einmal zu Worte kommen ließ, trotz mancher tüchtiger Leistung, nicht wieder gut machen. Von den besten Sachen der Ausstellung mögen die nachfolgenden besonders genannt werden. Ein hervorragendes Werk sandte Ferdinand Hodler, „Rückzug von Marignano". Die packende Darstellung nimmt unser volles Interesse für die Besiegten in Anspruch. Es ist aber keine verzagte Schar, die angstvoll ihren Rückzug deckt und das Mitleid des Beschauers herausfordert, sondern es sind kraftvolle herrliche Recken, die auch im Unglück noch, das sie zu Boden warf, bewunderungswürdig bleiben, weil sie bereit sind, dreinzuschlagen, sobald die Möglichkeit sich ihnen dazu bietet; bis dahin aber ihren Zorn treulich nähren und auf grimme Rache sinnen. Unmittelbar neben diesem Bilde hängt Sascha Schneiders „Baal Zebub, der Gott der Zerstörung". Der Gott erscheint als eine schlanke biegsame Jünglingsgestalt, das Haupt mit einer Krone bedeckt und über den ausgestreckten Arm, als Zeichen des herankriechenden Unheils, eine gleißende Schlange. Aus den kalt blickenden Augen des Gottes und der feinen Bewegung seiner schönen weißen Glieder spricht eine lüsterne Grausamkeit, die um so wirkungsvoller hervortritt, als die jugendliche Gestalt umgeben ist von einer Anzahl stumpfsinniger Scheusale, die des Winkes harren, das ersonnene Zerstörungswerk auszuführen. Ludwig v. Hofmann sandte „Badende Jungen" und die Entwürfe zu seinen dekorativen Malereien, für die ihm auf der deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden die höchste Auszeichnung, die Ehrenurkunde, zuerkannt wurde. Die Entwürfe geben aber nur ein schwaches Bild von den farbensprühenden Originalen, die im Großherzoglichen Museum für Kunst und Kunstgewerbe leider nur zu kurze Zeit ausgestellt waren. Von den Porträts sind an erster Stelle zu nennen „Bildnis unter Blumen" von Oskar Zwintscher. Diese weißgekleidete, unter Blumen sitzende ruhige Gestalt mit den tiefen lebensvollen Augen wird man schwerlich wieder vergessen. Ferner Hans Olde „Bildnis im Gebirge". Die Dargestellte, eine nicht mehr junge Dame in schwarzem Gewande, ist eine jener Persönlichkeiten, welche, ohne schön zu sein, so wohltuend sympathisch berühren, und diese Wiedergabe des Persönlichen, die Hauptaufgabe des Bildnismalers, ist in hervorragender Weise gelungen. Ein zweites Bildnis Oldes zeigt eine ältere Dame, eine imposante Erscheinung in grauem Atlaskleide, welche selbstbewußt dahinschreitet. Max Tedy, der getreulich die Pfade der alten Meister wandelt, bringt fein beobachtete, vortreffliche Porträts seiner Kinder, und George Sauter ist mit einem außerordentlich reizvollen Doppelbildnis „Erfahrung und Erwartung" vertreten. Kalkreuth gehört, wie auch Stude, Zügel, Klinger u. a. zu denjenigen ersten Kräften, welche, leider, ihre besten Arbeiten nicht gesandt haben. Max Liebermanns „Fleischerladen" ist, trotz der mangelhaften Figur, eine hervorragende Arbeit. Louis Corinth erfreut durch seinen Hund „Hector" ebensosehr, wie er durch das brutal behandelte



Winckel. Waldriese.

Bild einer „Achtzigjährigen" abstößt. Man könnte glauben, die alte Frau habe das Gesicht voll Eiterbeulen. Robert Sterls „Arbeiter" sind von großem technischen und koloristischen Reiz, Karl Bantzer sandte einen stimmungsvollen „Abend", und von Otto Greiner muß ein feiner „Frauenkopf" hervorgehoben werden. Hermann Schlittgen beweist mit seinem „Gitarrespieler", daß er nicht nur als Zeichner, sondern auch als Kolorist vortreffliches leistet; ihm wurde die Prämiierung des Künstlerbundes zuteil. Die gleiche Ehrung ist Max Beilmann für sein großes Bild „Junge Männer an der See" zugesprochen worden. Der Genannte zeigt in seiner Arbeit ohne Zweifel ein kräftig aufstrebendes Talent, werdende Kunst; doch war es bisher üblich nur ausgereiften Kunstwerken Auszeichnungen zu verleihen. Die Preisrichter des Künstlerbundes haben mit solchem Prinzip gebrochen; hoffen wir, daß Beilmann die ihm schon jetzt gewordene Auszeichnung nachträglich sich verdient. Unter den Landschaftern fällt Hans Peter Feddersen mit seinem „Regenschauer in der Einöde" besonders auf; auch seine „Seestimmung" muß genannt werden. Zwei unscheinbare Motive, zumal die Einöde, die aber ihre Wirkung auf den Beschauer nicht verfehlen können, weil sie der Natur so nahe gebracht wurden, daß wir uns mitten in das Chaos der Elemente versetzt fühlen. Von Theodor Hagens Werken möchte ich namentlich seine beiden „Hafenansichten" hervorheben. Sie stammen aus einer Reihe Bilder, welche Hagen im vorigen Sommer in Hamburg malte, und von denen die dortige Kunsthalle ein größeres „Fleetbild" erworben hat. Die ganze Serie war im hiesigen Museum für Kunst und Kunstgewerbe ausgestellt und gab wieder ein erfreuliches Zeugnis von der sich immer gleich bleibenden Frische und Schaffensfreudigkeit Hagens. Ich zähle diese Hamburger Bilder zu seinen hervorragendsten Schöpfungen. Carlos Grethe ist mit einem vortrefflichen „Abend im

21

Hamburger Hafen" und Ludwig Dill mit zwei stimmungsvollen „Moorbildern" vertreten. Auch das „Strandbild" von Wilhelm Lage ist eine ausgezeichnete Leistung. Ohne große technische Mittel, mit fast naiver Einfachheit sind Luft und Wasser wiedergegeben und eine überraschende Wirkung erzielt worden. Von den Zeichnungen und graphischen Arbeiten sind die Werke von Alfred Sohn-Rethel, Peter Behrens, Alexander Olbrich u. a. hervorzuheben, und unter den Bildhauern Arbeiten von August Gaul, Peter Pöppelmann, Hermann Hahn, Paul Peterich, Arno Zauche u. a. Zu erwähnen ist noch, daß Henry van de Velde die Räume des alten Großherzoglichen Museums für die Zwecke der Ausstellung in praktischer und geschmackvoller Weise ausgestaltet hat; auch daß die Stadt Weimar dem Künstlerbund 4000 Mk. zur Verfügung stellte, muß dankend hervorgehoben werden.

Gleichzeitig mit dem Einzug des Künstlerbundes in das alte Großherzogliche Museum legte der bisherige Museumsdirektor, Geh. Hofrat Dr. Carl Ruland nach einer 36jährigen verdienstvollen Tätigkeit sein Amt nieder. Wenige Monate später trat auch sein jüngerer Kollege, Harry Graf Keßler, als Direktor des Großherzoglichen Museums (früher Permanente Ausstellung) für Kunst und Kunstgewerbe zurück. Beide Aemter sind zurzeit noch unbesetzt. Man hat den Gedanken erwogen, ob es nicht zweckdienlich und ratsam sei, falls man die geeignete Persönlichkeit fände, die Verwaltung beider Museen in eine Hand zu legen.

Harry Graf Keßler war nur wenige Jahre im Amte. Es muß anerkannt werden, daß er bedeutende Künstler des In- und Auslandes veranlaßte, ihre Werke in Weimar auszustellen, und dadurch zur Förderung des hiesigen Kunstlebens beigetragen hat. Von diesen Ausstellungen interessierten besonders die von Signac, Denis, Gauguin, Rysselberghe, Rodin und anderen; ferner Kalkreuth, Olde, Hagen und Sascha Schneider. Des letzteren bekanntes Gemälde „Hohes Sinnen" ist in den Privatbesitz des Großherzogs von Sachsen übergegangen.

Ein neues Museum, das Donndorf-Museum, wird demnächst eröffnet werden; es enthält eine Sammlung von Gipsabgüssen der Werke Adolf von Donndorfs, die dieser seiner Vaterstadt Weimar zum Geschenk machte. Im Anschluß an das Museum ließ die Stadt einen Oberlichtsaal bauen, der dem Thüringischen Ausstellungsverein bildender Künstler zur Verfügung gestellt wurde. Dieser junge und rührige Verein, der es sich zur Aufgabe stellt, die bildende Kunst in den Thüringer Landen einzuführen und seinen Mitgliedern neue Absatzgebiete zu erschließen, mußte sich bisher mit einem Ausstellungslokal begnügen, das berechtigten Forderungen nicht entsprach. Der Thüringer Ausstellungsverein hat das Verdienst, in Jena, Eisenach, Apolda, Gera, Naumburg, Coburg usw. die ersten Kunstausstellungen ins Leben gerufen zu haben; auch veranstaltet er seit einigen Jahren alljährlich eine Verlosung von Kunstwerken. Bemerkenswert ist ferner, daß eine Anzahl Weimarer Künstler zusammengetreten ist, um in kleinen einheitlichen Sonderausstellungen speziell Weimarer Kunst zu vertreten; es sind die Maler Hans Olde, Theodor Hagen, Max Thedy, Frithjof Smith, Ludwig von Hofmann, Sascha Schneider, Christian Rohlfs, Fritz Fleischer, Otto Rasch und Berthold Paul Förster. Die Sonderausstellungen beschränken sich aber keineswegs auf die Bilder der genannten Maler, sondern jedes gute Werk anderer Weimarer Künstler, das in den Rahmen der geplanten Ausstellungen hineinpaßt, soll herangezogen werden. Die ersten Ausstellungen wurden mit gutem Erfolg in Jena und Erfurt gemacht; weitere Abschlüsse für die kommende Saison haben mit Berlin usw. stattgefunden.

Im Mittelpunkte des Weimarer Kunstlebens steht die Großherzogl. Sächs. Kunstschule unter der Leitung Hans Oldes. Sie ist es, welche immer wieder neue Kräfte nach Weimar zieht; so in den letzten Jahren Ludwig v. Hofmann, Sascha Schneider und Adolf Brütt. Hofmann erhielt inzwischen einen Ruf an die Kgl. Akademie in Stuttgart; doch ist es gelungen, seine bewährte Kraft der Großherzoglichen Kunstschule zu erhalten. Die Anziehungskraft der Anstalt hat in den letzten Jahren stets zugenommen, so daß die bisherigen Räume nicht mehr ausreichten und ein Erweiterungsbau vorgenommen werden mußte. Letztere ist nach den Entwürfen van de Veldes fertiggestellt und bereits bezogen worden. Neugeschaffen wurde ein Laboratorium, sowie eine Kunstdruckerei für die graphische Abteilung. Unter Leitung des Kunstdruckers und Malers Otto Weidemann ist den Studierenden Gelegenheit geboten, ihre Drucke selbst herzustellen; auch nahmen einheimische und auswärtige Künstler die Druckerei vielfach in Anspruch. Ein zweiter Neubau, ebenfalls nach den Plänen van de Veldes ausgeführt, enthält die Meisterateliers für Bildhauer von Adolf Brütt und das Kunstgewerbliche Seminar von Henry van de Velde. In diesem Neubau befindet sich auch eine Kunstgießerei, sowie ein Brennofen für Keramik. Die Bildhauerschule und das Kunstgewerbliche Seminar unterstehen zwar nicht der Direktion der Kunstschule; doch ist vorgesehen worden, daß Schüler und Schülerinnen der einen Anstalt auch am Unterricht des anderen Instituts teilnehmen können.



Karl Haider.
Frühling.

22



Karl Haider.
Oberbayerische Herbstlandschaft.

Adolf Brütt hat das Modell zum Reiterstandbilde des verstorbenen Großherzogs Carl Alexander fertiggestellt und damit ein hervorragendes Werk der Bildhauerkunst geschaffen. Hans Olde erhielt den Auftrag, das Porträt der Schwester Nietzsches zu malen; Freunde des verstorbenen Philosophen stifteten das Werk dem Nietzsche-Archiv.

Der Nestor der Weimarer Künstlerschaft, Professor Carl Hummel, ist am 16. Juni nach kurzer Krankheit gestorben. Er erreichte das hohe Alter von 85 Jahren und konnte noch vor wenigen Monaten mit seiner Gattin in geistiger und körperlicher Frische das seltene Fest der diamantenen Hochzeit feiern. Hummel, ein Sohn des bekannten Komponisten, war Schüler des älteren Preller, den er oft auf seinen Studienreisen begleitete. Eine Ausstellung seiner Werke, die zu Anfang dieses Jahres im alten Großherzoglichen Museum tagte, gab Zeugnis von der reichen Lebensarbeit des greisen Meisters.

Am 8. Mai fand die vierte ordentliche Hauptversammlung der Renten- und Pensionsanstalt für deutsche bildende Künstler statt. Die Anstalt, die unter dem Protektorat des Großherzogs von Sachsen steht, hat sich in der kurzen Zeit ihres Bestehens — sie wurde 1894 gegründet — in erfreulichster Weise entwickelt und kann den deutschen Künstlern und Künstlerinnen nicht warm genug empfohlen werden. Weil sie mit den denkbar geringsten Unkosten arbeitet — die gesamten Verwaltungskosten betrugen im vergangenen Jahre nur Mk. 2786,61 — keine Tantiemen und Dividenden zu zahlen hat, ist sie leistungsfähiger als jede Versicherungsanstalt und, was noch lange nicht genügend bekannt ist und berücksichtigt wird, ihre Bestimmungen sind dem deutschen Künstler auf den Leib geschrieben. Ueberall, wo es versicherungstechnisch möglich ist, tragen sie dem schwierigen Erwerbsleben der Künstler Rechnung. Was sie ihren Mitgliedern bietet, ist auch keine von bedauerlicher Notlage abhängende Unterstützung, sondern ein für alle Fälle selbst-erworbenes Recht. So und so viel zahlte ich — so und so viel habe ich zu verlangen! Punktum! Die Rentenanstalt hat mit Nichts begonnen und besitzt heute ein Vermögen von rund Mk. 540000. — Der vereidigte Sachverständige für das Versicherungswesen, Professor Dr. Wolf in Leipzig, berichtet am 22. März d. J. auf Grund der vorgenommenen technischen Bilanz:

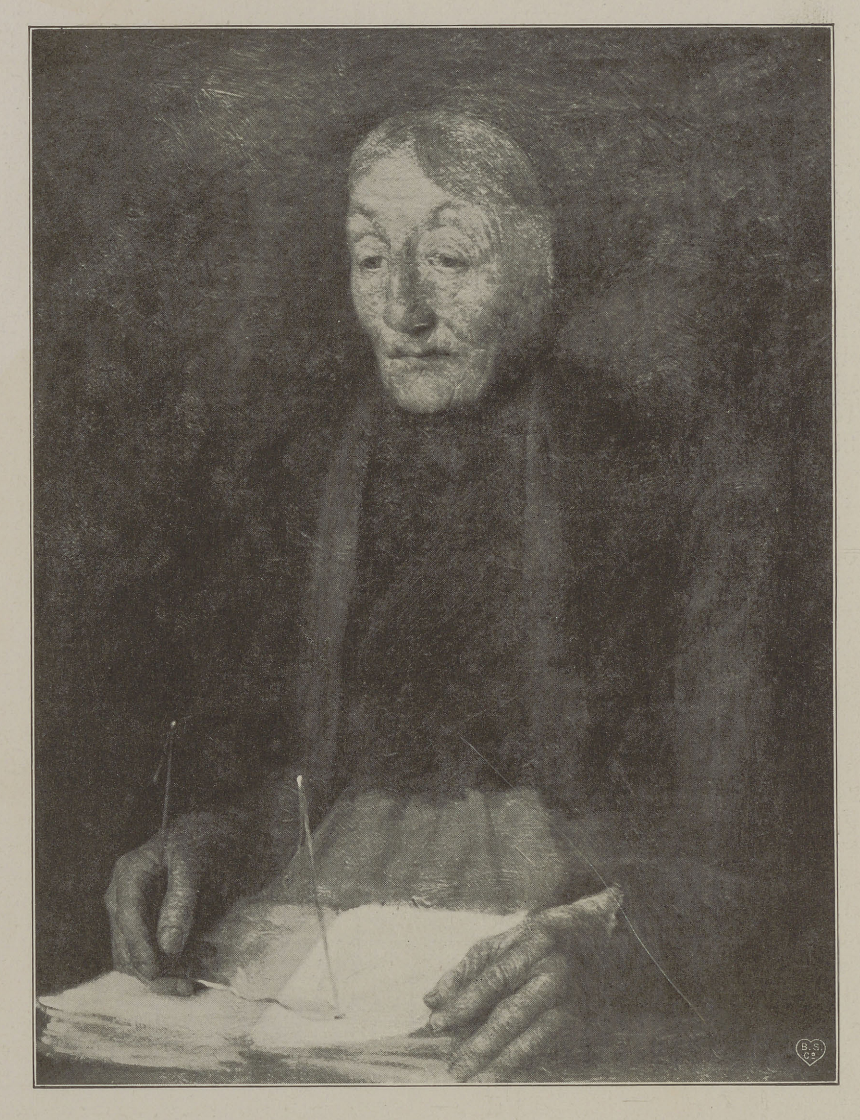
„Die diesmaligen technischen Bilanzen ergeben sonach ein sehr günstiges Bild und zeigen, daß die Renten- und Pensionsanstalt für deutsche bildende Künstler in Weimar eine gute Gewähr bietet, ihren Verpflichtungen den Mitgliedern gegenüber nachkommen zu können."

Es kann nicht oft genug darauf hingewiesen werden, daß die Renten- und Pensionsanstalt für deutsche bildende Künstler keine Interessen kennt, welche nicht gleichzeitig die Interessen der Künstler wären. Bei jeder anderen Versicherungsgesellschaft sind die Versicherten doch nur Mittel zu dem Zweck, den Aktionären hohe Dividenden zu zahlen. Was unsere Anstalt gewinnt, kommt unmittelbar ihren Mitgliedern zu gut. Bereits jetzt erfreuen sich 26 Künstler und Künstlerinnen ihrer wohlerworbenen Renten. Die Zahl der ordentlichen Mitglieder beträgt zurzeit 485; die der unterstützenden 79. Die jährlichen Beiträge, welche nach der Leistungsfähigkeit der Einzelnen in drei Klassen geteilt sind, werden durch das von den Ortsverbänden durch Feste, Stiftungen usw. angesammelte eigene Vermögen noch ermäßigt. Das Gesamtvermögen der Ortsverbände ist inzwischen auf rund Mk. 63000 angewachsen. Ortsverbände befinden sich in Berlin, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Hamburg, Karlsruhe, Königsberg, München, Nürnberg, Stuttgart und Weimar; diese, wie auch die Direktion der Hauptanstalt in Weimar, sind zu jeder gewünschten Auskunft bereit, und werden Satzungen und Tabellen kostenlos versandt. Es sei hier noch bemerkt, daß es statthaft ist, Versicherungen für Dritte abzuschließen, so daß Eltern, gute Onkels und brave Erbtanten jener Leute, welche nicht bedenken, daß man auch einmal alt wird, in der angenehmen Lage sind, ihre Söhne, Töchter, Neffen oder Nichten für die Zeit des Alters und der Invalidität zu versichern.

Mit dem lange geplanten Neubau des Großherzogl. Hoftheaters hat man im Frühjahr begonnen; er wird nach den Plänen der bekannten Münchener Architekten Heilmann und Littmann bis 1. Dezember 1907 fertiggestellt werden. Zu den Baukosten zahlt der Großherzog Mk. 800000, der Landtag Mk. 400000, und die Stadt Weimar Mk. 300000. Diese Mk. 1500000 wurden für die Errichtung der Gebäude bewilligt; die innere Einrichtung (Bühne, Zuschauerraum usw.) wird außerdem eine weitere Million kosten, welche der Großherzog noch besonders zur Verfügung stellt. Das Theater wird an derselben Stelle erbaut, wo sich das alte Gebäude befindet; aber ganz bedeutend erweitert. Das alte Theater muß Anfang nächsten Jahres geschlossen werden; die weiteren Vorstellungen finden bis zur Eröffnung des neuen Gebäudes im Tivoli statt.

Berthold Paul Förster.

23



Stoskopf. Alte Frau.

Magdeburg

Magdeburg — Kunststadt? Ach nein, soweit sind wir denn doch noch nicht; und selbst der begeistertste Magdeburger, dessen Ahnen meinetwegen schon seit Otto v. Guerickes Zeiten hier ansässig sind, würde für seine geliebte Heimatstadt diesen Ehrentitel wohl kaum in Anspruch nehmen. Und doch: es regen sich hier so vielerlei Kräfte, daß man ab und zu wirklich versucht ist, an das Nahen einer Zeit zu glauben, wo auch in unserer Stadt die Kunst als unentbehrlicher Bildungsfaktor betrachtet wird. Wenn heute schon in weiten Schichten unserer Einwohnerschaft das Gefühl für die hohe Bedeutung künstlerischer Bildungswerte geweckt ist, so verdankt man das — und darüber herrscht hier nur eine Stimme — in erster Linie der unermüdlichen Arbeit Theodor Volbehrs, der seit mehr als einem Dezennium an der Spitze unserer städtischen Kunstsammlungen steht. Unterstützt von einer bedeutenden Rednergabe, hat er hier jahraus jahrein mit Ausdauer und Zähigkeit seines Amtes als Kunstapostel gewaltet und in Wort und Schrift sich redlich abgemüht, der Kunst ein Neuland zu erobern, das dank seiner finanziellen Leistungsfähigkeit die ideale Heimstätte für ein kunstfrohes Mäzenatentum zu werden berufen ist.

Die Museumsvorträge Dr. Volbehrs zu besuchen, gehört für die Dame der besseren Kreise hierorts ebenso zum guten Tone, wie die

Teilnahme an Premièren und Wohltätigkeitsveranstaltungen. Daß die Männerwelt unter den Besuchern so stark in der Minderheit bleibt, erklärt sich wohl daraus, daß die Vorträge in den späten Nachmittagsstunden stattfinden. Um einen Begriff von der Reichhaltigkeit der hier gebotenen Kost zu geben, seien gleich die Themen des letzten Vortragszyklus genannt. Es waren folgende fünf: Ueber Goethes Wort: „Aeltestes bewahrt mit Treue, freundlich aufgefaßt das Neue" — Eine Stunde im Antikensaale unseres neuen Museums — Mathias Grünewald, ein Zeitgenosse Albrecht Dürers — Drei moderne Bildhauer: Rodin, Meunier, Klinger — Künstler, Laien und Kritiker. — Das lokale Interesse war namentlich in den beiden ersten Vorträgen stark in Anspruch genommen, weil es sich hier um Fragen drehte, die eng mit der Eröffnung unsers prächtigen Museumsneubaues zusammenhängen, von der im nächstjährigen Berichte in eingehender Weise zu melden sein wird. Der nach der Uebersiedelung frei werdende alte Bau wird zu einem zweiten städtischen Museum eingerichtet werden, das den Titel „Museum für Natur- und Heimatkunde" erhält.

„Aeltestes bewahrt mit Treue, freundlich aufgefaßt das Neue" — das Goethesche Wort sollte als Motto über dem Portal unseres neuen Museums stehen, denn zur Pietät für die Vergangenheit und zur Freude an der Gegenwart soll es uns Führer und Wegweiser werden. Die Kunst aus ihrer Zeit verstehen und aus der Kunst die Zeit erkennen, das wird uns ein leichtes sein dank der im Neubau gewählten Aufstellung der kunstgewerblichen Sammlungen, die zu geschlossenen Kulturbildern vereinigt in historischer Reihenfolge die innigen Wechselbeziehungen der verschiedenen kunstgewerblichen Techniken veranschaulichen und erklären werden. Möge der in Kürze bevorstehende Tag der Eröffnung zugleich den Anfang für eine neue Kunstära der Stadt Magdeburg bedeuten.

Zu der gleichen Zeit, da im Museumsneubau die letzten Vorbereitungen zur Eröffnung getroffen wurden, geschah auch der erste Spatenstich zu einem Erweiterungsbau unserer Kunstgewerbeschule, die in den letzten Jahren eine höchst erfreuliche Fortentwickelung genommen hat. Der Dank dafür gebührt Direktor Thormälen, der immer eifrig bemüht ist, der Schule ein wirklich vorzügliches Lehrerpersonal zu sichern. Ich erinnere nur an die Berufungen so anerkannter künstlerischer Kräfte, wie Paul Bürck, Gebr. von Heider, Aloys Kolb, Paul Lang, Albin Müller, Ferdinand Nigg, Richard Winckel. Daß es bei solchen Lehrkräften nicht an Leistungen mangeln konnte, die sich der Anerkennung weitester Kreise erfreuen, wird niemand wundernehmen. Und so wurden denn auch u. a. laut Mitteilung des Reichskommissars vom März 1906 die Lehrwerkstätten der Kunstgewerbeschule für die in St. Louis ausgestellten Arbeiten mit dem Diplom zum großen Preise ausgezeichnet. Die Abteilung für Keramik bekam außerdem noch eine silberne Medaille zugesprochen. Nicht unerwähnt darf weiterhin bleiben, daß der Leiter der keramischen Werkstätte, Fritz von Heider, auf Veranlassung der Kgl. Regierung nach Ziesar und Goerzke entsandt wurde, um Versuche zu einer künstlerischen und technischen Hebung der dortigen Brauntöpferei-Industrien zu machen. Die ersten neuen Töpferarbeiten, die den v. Heiderschen Anregungen ihre Entstehung verdanken, waren auf der Dresdener Kunstgewerbeausstellung zu sehen.

Hier in Dresden hat Magdeburg, wie das auch von der gesamten Kritik eingestanden worden ist, geradezu glänzend bestanden; ja, fast zu glänzend, denn kaum hatten in der Presse die Lobeshymnen über Magdeburger Werkkunst eingesetzt, da kam auch schon die Nachricht, daß der Künstler, dem man den Sieg in erster Linie zu verdanken hatte, Magdeburg verlassen würde. Albin Müller war vom Großherzog von Hessen als Professor und Leiter eines Lehrateliers für angewandte Kunst nach Darmstadt berufen worden. Wieviel Magdeburg in diesem anregenden Organisator verliert, das wissen vor allem seine technischen Mitarbeiter unter den hiesigen Möbelfabrikanten zu würdigen, denen er nun schon auf zwei wichtigen Ausstellungen Gelegenheit geboten hat mit Musterleistungen vor die Welt zu treten, für die, wie Erich Haenel in der „Kunst für Alle" schrieb, nach der technischen Seite hin kein Wort der Anerkennung zu viel ist.

Daß hierorts das Interesse an allen Fragen, die das Kunsthandwerk berühren, so rege ist, ist nicht zuletzt dem Wirken des hiesigen Kunstgewerbevereins zu verdanken, der schon seit Jahrzehnten eifrig bemüht ist, anregend und fördernd einzugreifen, wo immer es angebracht erscheint. Besonders glücklich hat sich die vom Verein getroffene Einrichtung von öffentlichen Vorträgen erwiesen, zu denen jedermann ohne weiteres unentgeltlichen Zutritt hat. Durch dieses Hinaustreten aus den engen Schranken des separierenden Vereinswesens ist der Verein zu einem kunsterzieherischen Faktor geworden, von dem eine Wirkung auf die weitesten Kreise ausgeht. Von den öffentlichen Vorträgen des letzten Winters entfielen zwei auf Museumsdirektor Dr. Volbehr. Im ersten sprach er über „Das japanische Haus und das deutsche Kunsthandwerk", im zweiten über „Lüge, Wahrheit und Phantasie im Kunstgewerbe". Regierungsrat Dr. Muthesius aus Berlin, der beste Kenner des englischen Wohnungswesens, behandelte die

24

Entwickelungsgeschichte des modernen englischen Familienhauses, dessen äußere und innere Gestaltung er aus der praktischen Grundrißanlage entwickelte. Ueber „das deutsche Bauernhaus und das Kunstgewerbe“ hielt Stadtbaurat Peters einen öffentlichen Vortrag, während der Unterzeichnete über „Schule, Kunst und Bilderbuch“ sprach.

Zählt man zu diesen Vorträgen dann noch die hinzu, die von auswärtigen Rednern wie Thode, Daun und Koeppen mehr oder weniger öffentlich gehalten wurden, und bedenkt man außerdem, daß in den Volksvorlesungen vom Zeichenlehrer Scheffler ein Zyklus von Vorträgen über die Kunst des 19. Jahrhunderts geboten wurde, so muß man wirklich sagen: Wer Ohren hat zu hören, dem ist reichlich Gelegenheit dazu geboten. Aber wer Augen hat zu sehen, kann auch auf seine Kosten kommen. Dafür sorgt unser Kunstverein, der sich von der großen Mehrzahl verwandter Vereine schon dadurch vorteilhaft unterscheidet, daß er nicht Prämienblätter verlost, sondern vielmehr Geldanteilscheine in verschiedener Höhe, vermittels deren dann der glückliche Gewinner sich binnen Jahresfrist ein mit dem entsprechenden Preise ausgezeichnetes Kunstwerk aus den laufenden Monatsversammlungen auswählen kann. Die umfangreichste dieser Ausstellungen war im vergangenen Jahre die mit mehr als 400 Bildern beschickte Wanderausstellung des Verbandes westelbischer Kunstvereine. Heiß umstritten wurde dann die Kollektion Edward Munch, die wir zu sehen bekamen, desgleichen die Skizzensammlung des Worpsweders Karl Vinnen. Von ausländischen Künstlern interessierte man sich namentlich für den Schweden Liljefors und den Engländer Ashbee. Paul Bürck, unser früherer Landsmann, gab uns zweimal Gelegenheit, die Früchte seiner Romreise zu prüfen; von einheimischen Künstlern traten mit größeren Kollektionen auf Achtenhagen, Giese, Rettelbusch und Heinrich Schulz.

Aus dem Gebiete der Baukunst wäre in diesem Berichte nichts Nennenswertes zu erwähnen. Mit architektonischen Todsünden ist die Führungsliste unserer Baumeister im vergangenen Jahre nicht belastet worden, ebensowenig allerdings mit baukünstlerischen Tugendleistungen. Ein Denkmal wurde auch nicht enthüllt. Im übrigen kann ich im Hinblick auf das in künstlerischer Hinsicht so stark aufstrebende Magdeburg nur mit Hermann Obrist ausrufen: „Wohl euch Provinz- und Industriestädten Deutschlands, die ihr keine Tradition habt! Klagt nicht darüber, denn die Zukunft gehört euch!“

Alfred Hagelstange.

Frankfurt a. M.

Auch im verflossenen Jahre ist Frankfurt äußerlich gewachsen, ebenso wie unsere anderen Großstädte, die nur in dieser Beziehung minder auffallen, weil sie ihrer Lage nach nicht so stark inmitten des Fremdenverkehrs stehen. In München haben die geehrten Gäste ein Ziel: die Kunst. Bei uns schlendern sie durch die Straßen, lassen sich von den Läden faszinieren, und finden, je nach Vermögen, die Reise teuer oder überteuer. Ruht man sich dann abends vor seinem Hotel dadurch aus, daß Weltpolitik repetiert wird, so zweifeln nur wenige an Deutschlands wirtschaftlicher Stärke, ein großes Heer und zugleich eine große Flotte zu unterhalten. Denn: „Sehen Sie nur die schönen Straßenzüge und die Neubauten darin, wie reich wir geworden sind.“ Dieser ewige Refrain von Deutschlands Aufschwung, weil unsere Augen beständig auf neue Geschäfte von Grundstückmaklern und Architekten stoßen, klingt in den Ohren der Laien unwillkürlich als ein Lob auf die Kunst aus. Und das Gegenteil als eigentliche Wahrheit kann in der Tagespresse nicht recht festgestellt werden, indem Johann Gutenbergs Nachfolger, er mag wollen oder nicht, eine Scheu vor jenem unaufhörlichen Tadeln hegen muß, das nach einer Vorliebe für die gute alte Zeit schmeckt. In diesem Sinne schreitet auch der Ersatz der Qualität: des Innerlichen, durch die Quantität an Marmor, Bronzebeschlägen, Statuetten, Musikaufführungen, Theaternovitäten, Spezialitäten usw. usw. immer weiter vor. Frankfurt hat aber keineswegs wie alte Residenzen, eine stille, treue, noch dazu einflußreiche Schaar, sagen wir einmal von — traditionellen Idealisten. Dieser feste Punkt fehlt uns so ziemlich, es schlagen die Wogen der Mode fast ohne alle Widerstände über uns zusammen und unser Publikum trägt im Grunde jeder geistig und künstlerisch Neue, wie die Kravatte, oder den Kragen vom Tage.

Frankfurt unterscheidet sich darin wirklich von den meisten anderen Großstädten, in denen nur geschaffen zu werden braucht, daß die Herren auch viel Liebgewordenes niederreißen. Dieses Gefühl, wie beständig etwas bei uns versinkt, dahinschwindet, werden wir schmerzlicherweise nicht

mehr los. Es ist, als ob hier ein Geist vorwalte, der sich unaufhörlich das Ruhmesbekenntnis des Kaisers Augustus vorhält: „ein Rom aus Ziegeln habe ich vorgefunden, ein Rom aus Marmor werde ich euch hinterlassen.“ Nun hat Frankfurt gar keinem Ziegelfeld geglichen und da, wo die Formen sich gemütlich ausgestalten konnten, ist nicht das geringste Recht vorhanden, immerfort nur Kleinliches anzunehmen. Hilft nichts, derselbe Zug ins Große — angeblich Große, der unser neues Stadtwesen charakterisiert, oder vielmehr abtempelt, durchweht auch das Vernichtungsprinzip gegenüber dem Alten.

Natürlich bilden diese Worte nur das Echo einer knappen Minorität, die Mehrheit ist mit dem Allen höchst zufrieden, findet vieles sogar genial und da wo sie ebenfalls mit ihrer Logik nicht weiter kann, nennt sie unsere Kommunalpolitik: vorausschauend. Jedenfalls dürfte es keine Stadt in Deutschland geben, deren Regentschaft so mit ganzer Kraft ein modernes Aufblühen betreibt. Im 18. Jahrhundert würde man dies: aufgeklärten Despotismus genannt haben, der ja auch seine unleugbar guten Seiten hatte. Nur, daß dabei das eigentlich Selbstverständliche zu kurz kommt, indem sogar künstlerische und wissenschaftliche Maßnahmen stets unter den Gesichtspunkt fallen, wie Frankfurt wiederum dadurch ein Relief gegeben werde. Tatsächlich hat z. B. einer unserer Bürgermeister, als es sich um den Ankauf einer kleineren ethnographischen Sammlung handelte, deren Anziehungskraft für die Durchreisenden betont, und bei solcher Gelegenheit wurde auch von dem neuen Rembrandt (für 350 000 Mark) gesagt, daß dieser Ankauf, wie der Fremdenzulauf beweise, bereits seine Früchte trage. Den Stadtverordneten haben dann diese Argumente so gut gefallen, daß sie jenen Antrag ohne Kommissionsberatung annahmen. Wenn z. B. eine Kapazität wie Prof. v. Noorden, der übrigens jetzt nach Wien kommt, aller Augen auf sich zieht, so wird das nicht einfach als ein wissenschaftlicher Gewinn angesehen, sondern noch extra als eine Renomierkarte für Frankfurt. Was hebt es aber im Grunde unsern Wert, daß bei der Ankunft mancher Amerika-Dampfer in Hamburg und Bremen, auch schon an achtzig Depeschen von Zuckerkranken zu Noorden geflogen kamen. Auch ließ sich dies bei der Wahl des Genannten keineswegs voraussehen, indem niemand wissen konnte, daß gerade in seiner



Hans Thoma. Landschaft.



Macco. Brentagruppe.

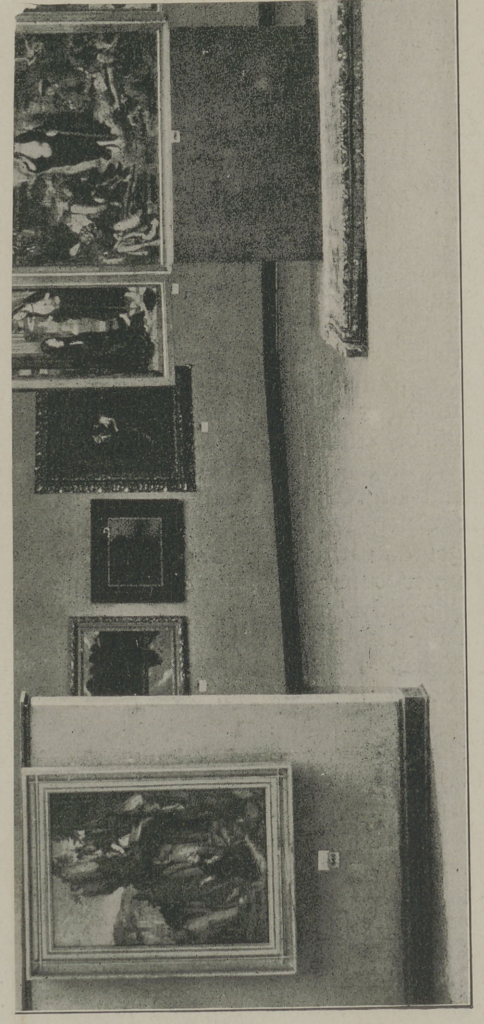
Stellung als Oberarzt des Krankenhauses sein Auslandruhm so außerordentlich wachsen würde.

In ähnlicher Beleuchtung sieht man zum Teil unsere Aufführungen an. Haben etwa einige Lebemänner ihre Homburger Kur unterbrochen, um die Frankfurter Oper zu besuchen, so wird ein Lob aus ihrem Munde über unser Ballet, oder unsere Regie ganz besonders wohlgefällig angesehen. Es wäre aber weit wichtiger, welche Vergleiche ein habitué z. B. der Wiener Oper anstellt, über das was Regiekunst genannt zu werden verdient. Man darf sich jedoch auch hier das Publikum alles eher als unzufrieden denken, es ist Vollendetes nicht gewohnt und hat sich noch fast niemals im Parterre zur Opposition gegen Parkett und Logen ausgebildet. Somit liegt das Brennusschwert in den Händen unserer Reichen, die doch in erster Linie einander im Theater abends Rendezvous geben wollen. Daher auch der Mangel an rauschendem Beifall, der so manchen Neuling nach seiner Bravourarie schmerzlich trifft, indem einer seiner Vorgesetzten neugierig hinter den Kulissen wartet und Künstler oder Künstlerin prompt auf den zu geringen Applaus hindeutet. Und die 40 Orchesterkonzerte, oder noch mehr, welche Frankfurt in der Wintersaison bescheert sind, nehmen sich für die Zahl unserer Musikverständigen als viel zu viel aus! Man wünscht sie aber zu haben, während die vielleicht doppelte Zahl der übrigen Konzerte weniger unbedingt beansprucht wird. Also nahezu überall der allgemeine Volkswille im Gegensatz zu den strengeren Forderungen an Form und Inhalt. Viel besser wird es auch anderswo nicht sein.

Aus der Unzahl der neuen Bauten, über die ja zumeist rein praktische Erwägungen entscheiden, muß immerhin eine kleine Anzahl hervorgehoben werden. So auf der Zeil ein großes Bierrestaurant: Zum Krokodil; von außen polierter Labrador, im Innern zwar dunkler als wünschenswert, aber im Ganzen doch modern. Am neuen Westminsterhotel auf dem Theaterplatz bleibt die Einrichtung des Restaurants künstlerisch bemerkenswert, immer vorausgesetzt, daß wir durch Glaswände vom Straßenpflaster getrennt, zu speisen wünschen. Jedenfalls ist das Innere mit seinem neuen Empire zeitgemäßer, als die Fassade im altfrankfurter Empire. Das Weinrestaurant: Zum Prinzen von Arkadien zeigt das ganze Haus modernisiert. Die Fassade ist Barock, das Innere natürlich bequemerweise mehr dem Tage entsprechend. Ein „frisches" Café an der neuen Zeil zeigt modernisierten deutschen Renaissancestil in nicht besonders geschickter Weise. Dazu steht noch auf der Kuppel als Namensvetter der deutsche Schütz auf einem Bein. Das Café Hauptwache am Schillerplatz — während des Sommers unser neuester und stärkster Magnet — hat sich in der inneren Einrichtung dem Außenstil: altfrankfurter Barock vortrefflich angeschlossen. Nur daß die Möbel und Wandbekleidungen, überhaupt die Tapeziererarbeiten mehr der Gegenwart zu entsprechen hatten. Sehr anziehend wirken die Stahlstiche, unsere städtischen Erinnerungen darstellend. Und ergötzlich ist es da zuweilen zu sehen, wie verwundert ein fremder Gast aufblickt, der sich unversehens unter dem Bilde z. B. des Anselm v. Rothschild bemerkt. An der Gallusanlage hat kein Geringerer als Gabriel Seidel, der Erbauer des Münchener Nationalmuseums, ein großes Geschäftshaus und Restaurant ausgeführt. Dieses Gebäude ist typisch für die schöne alte Schule, die von München her wieder voranschreitet. Die Fassade ist süddeutscher und altösterreichischer Barock, verhältnismäßig flach, ohne ausladende Gesimse. Den Abschluß bilden sehr reich verzierte Vasen aus gelblich-weißem Sandstein, also demselben Material, aus dem das ganze Haus besteht. Dahinter eine Terrasse und dahinter wieder ein Kupferdach von schöner, ruhiger Wirkung. Man sagt, daß das Bierlokal in diesem Gebäude 45 000 Mark Pacht koste, während z. B. das Theaterrestaurant „Faust" mit seinen außerordentlich großen Räumen der Stadt nur das Spottgeld von 8000 Mark jährlich zu zahlen brauche; und zwar: auf zehn Jahre. Von äußerst wohltuender Wirkung ist der Neubau der deutschen Effekten- und Wechselbank von der Firma Holzmann. Stil Louis Seize in grauem Sandstein.

Bei aller sonstiger Großzügigkeit wird doch die hintere Verschneidung der beiden Giebel als nicht sehr geschickt angesehen. Die innere Einrichtung wird von kritischer Seite von vornherein um 50 Prozent schwächer als die Außenarchitektur taxiert. Ursache: jene sonst allererste Firma, die seit zwei Dezennien Bankgebäude liefert, hat hierfür ein zu konventionelles Schema, wie sich dies auch bei der inneren Einrichtung unserer Diskontogesellschaft gezeigt. Das neue Carlton-Hotel neben dem Zirkus, in nächster Zukunft wohl unser zweitgrößter Gasthof, hat den Architekten der Frankfurter haute volée zum Schöpfer. Anscheinend ist dieser bemüht, ohne Ornament auszukommen, wodurch natürlich der Renaissancestil etwas nüchtern ausfallen dürfte. Ein romanisches Haus an der Schillerstraße, einer Ladenstraße, ist von einem jungen Architekten errichtet worden, der diesen schweren Stil gleichsam zimperlich aufgefaßt hat. Am Dache sieht das prüfende Auge sogar romanische Bogen in Blech imitiert.

Von städtischen Neubauten ist das Haus aus der Jügelstiftung, nämlich die Akademie für soziale Wissenschaften noch das annehmbarste. Dagegen halten viele den Baumeister für die Gebäude des Viktoriaplatzes seiner Aufgabe nicht ganz gewachsen. Es ist derselbe, der sich auch am Rathause, selbst wenn man das künstliche Mittelalter dort wirklich liebt, mit nicht sonderlichem Erfolge versucht hat. Hier auf dem neuen Viktoriaplane nun handelt es sich um zwei nebeneinanderstehende Bauten: Physikalischen Verein und Senckenberg-Museum. Als Stil ist altfrankfurter Barock ausgewählt. Darnach waren gemütliche Formen aus älterer Zeit, auf ungleich größere Gebäude zu übertragen, was auch für stärkere Meister schwierig bleibt. Die ganze Anlage daselbst, — sie mag das große Publikum noch so sehr blenden, — muß wohl dem strengeren Auge als echte Stillosigkeit gelten. Wir begegnen da einer Zusammensetzung von regelmäßigen Gärten, Becken, Springbrunnen, die langsam in den Landschaftscharakter übergehen. Da aber wird es unregelmäßig, indem doch nur 10 Minuten vom Bahnhofe, wo bald ein bevölkertes Stadtviertel entstehen kann, sich ein Bächelchen durch die Wiese ergießt, um in einen See zu münden; — den Vierwaldstättersee, wie man ihn spöttisch nennen hört. Allein um gerecht zu sein, auch diese Wasserlandschaft wird „ganz reizend" gefunden, von Leuten, die sich sogar in Architektur vielfach umgeschaut haben. Uebrigens ist der Grundgedanke bei dieser Anlage, der die am Bahnhof sichtbaren Vorläufer des Taunus gleichsam in die Stadt einbeziehen sollte, keiner der schlechtesten Gedanken unseres Oberbürgermeisters, der dann aber wohl zu persönlich in die einzelnen Anordnungen eingriff. Gegenüber dem Senckenbergianum ist ein großes freistehendes Eckhaus als Burg erbaut, richtiger: verbaut. Diese Privatvilla in Naturstein bildet einen neuen Beweis für den selbständigen (!) Geschmack reicher Geschäftsleute. Auch verschiedene Schulgebäude sind erwähnenswert. So die Doppelschule am Güntersburgpark, in rotem Sandstein. Es ist moderner Barock, kein Frankfurter Stil. Nur ist oft die Farbe beim Verputz vielleicht etwas zu dunkel ausgefallen. Die Frauenhofschule in Niederrad ist sehr einfach, aber sachlich aufgeführt. Der Stil zeigt bis zu einem gewissen Grade deutsche Renaissanceformen. Im Gegensatze hierzu steht die Viktoriaschule, die zwar ähnliche Formen hat, aber sich doch recht theatralisch ausnimmt. Eines der hervorragendsten Bauwerke stellt die neue Synagoge dar. Romanischer Stil, den heutigen Verhältnissen angepaßt. Als Baustein hat der Künstler Muschelkalk aus dem Maintal gewählt. Diese wirkliche Zierde unserer Stadt ist von Jürgenson u. Bachmann in Charlottenburg entworfen.



26

Und nun zur Malkunst! Der Römer, unser Kaisersaal, dessen letzte große Komödie den Fürstentag 1863 betraf, der ohne König Wilhelm und Bismarck abgehalten werden mußte — erhält jetzt Deckenmalereien. Es ist Prof. Schaper, dem diese Aufgabe obliegt. Der farbige Bilderschmuck des Bürgersaals wurde dem Cronberger Brütt übertragen. Von Ausstellungen seien vor allem die unseres Kunstvereins erwähnt. Im November—Dezember fand die siebente Jahresausstellung der Frankfurter Künstler statt, unter welchen aber auch noch Trübner (Karlsruhe) mit seinem Reiterbilde des Großherzogs von Hessen figuriert. Im Januar folgte zunächst die Gemäldesammlung von Otto Ackermann in Paris, u. a. Corot, Courbet, Delacroix, Rousseau, Tissot. In demselben Monat stellte auch der Frankfurter-Cronberger Künstlerbund aus, wobei wiederum Trübner zwei Landschaften aufwies. Ottilie Röderstein hatte da sieben Bilder, Heinrich Werner deren vier, Alfred Oppenheim fünf usw. usw. Dann kam die Steinhausen-Ausstellung mit nicht weniger als 157

Schneider sowie Hermes gab es ebenfalls eine Reihe höchst interessanter Ausstellungen. Eine neue, diesen Zwecken gewidmete Lokalität, ist am Katharinenhof entstanden, wo die Beleuchtung besonders günstig ist. Belgier und Düsseldorfer waren daselbst am meisten zu sehen. Bei Rud. Bangel ist seit September eine Kollektion von Edmund Steppes in München ausgestellt. Siebenundvierzig interessante Landschaften, deren Katalog auch eine Vorrede von Henry Thode enthält. Die Kunsthändler lieben solche Vorreden, ob sie aber im echten Interesse der Künstler liegen, die doch immer nur eines naiven Mitverständnisses bedürfen, mag dahingestellt bleiben. In unserem Städelschen Institut endlich, dessen Besuch stark zunimmt, und zwar auch außerhalb der Fremdensaison, ist ein neuer und sehr teurer Lucas Cranach erworben worden.

Auch der Restaurierung eines Thoma-Museums in Frankfurt muß noch gedacht werden, ich meine hier das Café Bauer. Gelegentlich seines Umbaues und seiner Renovierung sind nämlich die Wand- und Deckengemälde jenes Malers aufgefrischt worden. Es ist dies nach seinem eigenstem Rezept geschehen. Ein heller Anstrich hat jetzt die sehr gebräunten Deckengemälde gehoben. Das braune Holz wurde weiß gestrichen, mit ein wenig Goldverzierung. Schon bei der Entstehung der Bilder war ihrem Schöpfer das braune Holz nicht recht, „aber," so schrieb Thoma voriges Jahr in einem hierher gerichteten Instruktionsbrief, „der Dekorationsmaler ließ sich nichts sagen, und ich mußte froh sein, daß er erlaubte, daß ich die Bilder machen durfte" — der alte Kampf zwischen Kunst und Handwerk!

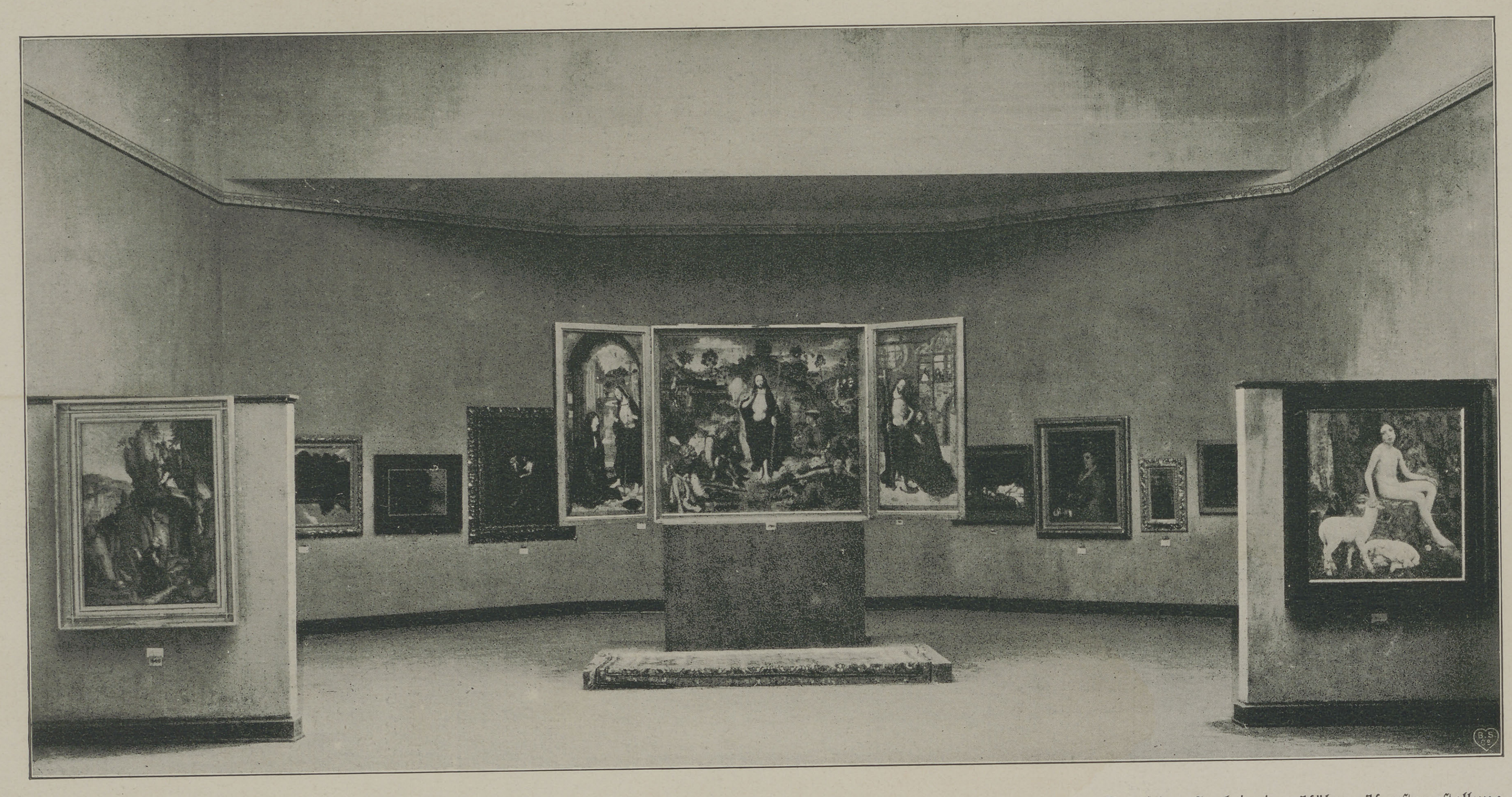
S. v. Halle.

öln

Streben und Empfinden. Aber ernsthafte und, es muß gesagt werden, zum Teil recht glücklich angefaßte Bestrebungen waren auch vordem schon nicht zu verkennen. — Kein sonderlich holder Stern waltet über der, seit zwei Jahren bestehenden, „Freien Vereinigung für künstlerische Kultur" („Pan"), die eine kleine Gruppe hiesiger, modernen Anschauungen huldigender, Künstler und Kunstfreunde umfaßt; jeden Herbst wieder setzt die Vereinigung mit frischem Mut und geschwellten Hoffnungen ein, und jedesmal wieder — erlahmt, ja versiegt sie bald nach Weihnachten, wenn die Faschingszeit sich nähert, deren Lustbarkeiten alle anderen Interessen ausschließen.

Die periodischen Ausstellungen — des Kunstvereins und zweier Kunstsalons — gaben sich,

27



Deutscher Saal in der Kölner Kunstausstellung.
Blick gegen den Ebninger Altar.

zu Zeiten wenigstens, redlich Mühe, die Kitschmalereien, die Schmarren für kleine Leute und die „Zierden des Salons" zurücktreten zu lassen, und in Darbietungen von anständigem Niveau wirkliche Kunst vorzuführen. Es sei hier nur an einige der Ausstellungen erinnert, die der Kunstverein (dessen Räume einer sehr glücklichen Renovierung unterzogen worden sind) veranstaltet hat. Es wurden, neben vielen guten Einzelwerken, größere Kollektionen gezeigt von Josef Winkel, dem zu früh verstorbenen Kölner Maler (dessen „Totentanz" das hiesige Museum angekauft hat); ferner von F. von Wille, unserem Eifelmaler; von der „Düsseldorfer Künstlervereinigung von 1899"; von Heinrich Hermanns, der mit einer Reihe seiner von weichem Silberlicht durchzitterten Interieurs vertreten war, u. m. a. — Im Salon Schulte sieht man stets die unleidlichsten Sachen neben ausgezeichneten, ja erstaunlichen; ödeste Verkaufsware neben hochstehender, echter Kunst. Zu dieser gehörten u. a. die im Laufe des verflossenen Jahres gezeigten Kollektionen von Hammershöj, Schuch†, Slevogt, Dreydorff und Max Stern (Düsseldorf.) — Der ungefähr zu Anfang des Berichtjahres neu eröffnete Kunstsalon Lenobel (dessen schönes Plakat eine für ihre Erreger so beschämende „Sittlichkeits-" Debatte hervorrief), setzte mit gutem Mut und sehr vielversprechend ein, hat aber doch im Laufe der Zeit leider etwas abgeflaut. Darbietungen, die ihm nicht vergessen sein sollen, und für die man ihm dankbar sein muß, waren besonders die Kollektionen von F. Britt, den Elbiern, Edm. Steppes, Thoma, und die größere Serie von Simplizissimus-Zeichnungen. —

Sehr interessant sind meistens auch die wechselnden Ausstellungen im Lichthof des Kunstgewerbe-Museums. Man braucht ja nicht gerade an die Vorführung des „Vereins Berliner Künstlerinnen und Kunstfreundinnen" zu erinnern, die ein neuer Beleg war für die Unfähigkeit und den Mangel an Originalität bei den malenden Damen, unter denen so verzweifelt wenig eigen und kräftig Schaffende zu bemerken sind. Auch nicht an die Ausstellung kirchlicher Kunst, die von dem Kevelaerer Maler Stummel ausgeht: vieux jeu das; eine gesunde Wiederbelebung unserer kirchlichen Kunst ist hier nicht zu erhoffen. — Aber an eben diesem Orte war auch wieder die (V.) Jahresausstellung der Vereinigung geborener Kölner Künstler zu sehen, und sie war auch diesmal wieder von Reiz und Bedeutung. Man sah da u. a. die stimmungsvollen Landschaften von E. Hardt und F. Westendorp; dann die impressionistisch gesehenen, mit sprühendem Leben und Bewegung erfüllten Szenen von W. Schreuer; die tonschönen kleinen Landschaften (mit bewegter Staffage), ausgezeichnet durch ein sehr sicheres malerisches Empfinden, von A. Deußer. Sodann eine größere Anzahl von Werken des gänzlich anglisierten A. Neven du Mont: einmal völlig verblasene, bis zur Albernheit sentimentale Sachen; und daneben dann wieder delikat gemalte Interieurs (mit kleinen Gesellschaftsszenen) von feinstem Geschmack und wirklicher Noblesse. Endlich sehr gute Plaketten von F. Löhr, Skulpturen von Moerst und Nic. Friedrich. —

Der gewissenhafte Chronist hätte dann noch von einigen, trefflich gewählten und arrangierten Ausstellungen im Kupferstichkabinet des Museums zu berichten. Eine von ihnen hieß „Das Porträt in der graphischen Kunst vom 15.—20. Jahrhundert"; eine andere galt dem liebenswürdigen Kölner Rokokomaler A. de Peters, der zuweilen seinen klassischen französischen Vorbildern, den galanten und den bürgerlichen, mit Glück nacheifert, und dessen gesamten Nachlaß (an Handzeichnungen usw.) das Kabinet durch Wallraf besitzt. — Ferner wäre zu erwähnen die Schenkung des Domkapitulars Schnütgen, der seine umfangreiche und kostbare Sammlung alter kirchlicher Kunst dem hiesigen Kunstgewerbe-Museum vermacht hat. — Endlich die freudig zu begrüßenden Neuerwerbungen der Gemäldegalerie des Wallraf-Richartz-Museums. Das Bild von Winkel wurde schon genannt. Dazu kommt dann noch ein größeres „Reiterporträt in Landschaft" von Neven du Mont; ferner der „Karneval" von W. Schreuer, das „Sommerglück" von Thoma, und das wundervolle „Selbstbildnis mit Frau" von Steinhausen.

Die drei letztgenannten Bilder, sowie einige weitere, wurden auf der großen Ausstellung des „Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein" erworben, die in den prächtigen alten Parkanlagen der „Flora" die denkbar günstigste Umgebung gefunden, und die in der Tat dem Kunstliebenden viele interessante Zusammenhänge erschlossen, viel edelsten Genuß gewährt hat. Schon die, in Verbindung mit schönen Baumgruppen und Wasserflächen stehende Architektur der Ausstellungsgebäude war entzückend in ihrer schlichten Vornehmheit und ihrem entschlossen modernen Stilgefühl. Es sollte, im Gegensatz zu den gewohnten Ausstellungen, auf denen die dritte der bildenden Künste nur durch Pläne und Zeichnungen vertreten zu sein pflegt, hier an ausgeführten Beispielen eine Baukunst gezeigt werden, „für die in fortschrittlichem Geiste Tektonik und Kunst synonyme Begriffe geworden sind". — Das Hauptausstellungsgebäude, dem ein großer, durch eine Stützenstellung eingesäumter Hof vorgelegt war, hatte H. Billing gestellt, die anderen selbständigen Bauten J. Olbrich („Frauenrosenhof") und



H. Billing.
Vorhof der Kölner Kunstausstellung.

28



Kölner Kunstausstellung.
Saal mit den Fürstenbildern W. Trübners.

P. Behrens („Tonhaus", das spätere Krematorium zu Hagen i. W.). Inneneinrichtungen schufen B. Pankok, P. Haustein, M. Läuger, Altherr (Elberfeld), Bochga (Stuttgart) und L. Paffendorf (Köln).

Unter den ausgestellten Werken der Malerei war eine Fülle des Schönen und vielfach auch des starken Neuen. Gewiß fehlte es an eigentlichen Ueberraschungen, dafür aber auch an hohlen Blendern; das Niveau war höchst erfreulich, und das Gesamtbild zeigte deutlich, wie viele und starke künstlerische Kräfte in dem alten Kulturboden des rheinländischen Verbandgebiets liegen. Leicht erkennbar wurde diese Tatsache schon durch die 15 Sonderausstellungen, die man einigen verstorbenen Künstlern (wie Leibl, Burger und Lugo) gewidmet hatte, sowie einigen älteren von unseren Zeitgenossen, auf die wir stolz sind, — so G. von Bochmann, Dill, Haug, Schönleber, Trübner, und dem Dioskurenpaar zumal: Thoma und Steinhausen — und sodann einigen jüngeren Künstlern, „starken Talenten", wie der Verband, mit Recht, immer wieder betont. Da war denn mit einer vollständigen Sammlung seiner urkräftigen, so zweifellos echt „deutsch" empfundenen Radierungen der junge Frankfurter F. Boehle vertreten; mit seinen knorrigen Zeichnungen J. Sattler. Dann der feine J. V. Cissarz, der hier an erlesenen Beispielen (Landschaften und Frauenbildnissen) wieder zeigte, daß er nicht nur der Buchschmuckkünstler ist, als den man ihn allgemein kennt und schätzt, sondern auch ein überaus geschmackvoller Maler; zuweilen süß berauschend (wie in der „Dämmerstunde am Wattenmeer"), unter Umständen aber auch — das hat die „Beethoven-Symphonie" dargetan — der rechte Mann für die Meisterung großdekorativer Themen. Da war ferner W. Schreuer mit einer solchen Sonderausstellung vertreten, d. h. mit 45 seiner mit flottem Pinsel wie spielend heruntergemalten, zuweilen gewischten, Impressionen von blitzschnell gesehenen Momenten buntbewegten Lebens. Und Gerhard Janssen, der Nur-Maler, der derbe, treffsichere Schilderer niederrheinischen Volkslebens und Humors.

Mit einzelnen Gemälden beachtenswerter Qualität waren eine große Zahl von Künstlern erschienen, die auch nur aufzunennen hier nicht möglich und auch nicht Zweck dieser Zeilen ist; nur einige der bedeutendsten Werke, solche, die dem Referenten die stärksten und freudigsten Eindrücke hinterlassen haben, seien hier rühmend genannt. Dahin gehören die tonschönen Stillleben von E. R. Weiß, sowie dessen Bildnis seiner Frau; die Landschaften von Ackermann, Clarenbach, Deusser, Engstfeld, Carlos Grethe, Eugen Kampf, Kalckreuth, Lasch, Liesegang, Reiniger, Ritzenhofen und Volkmann; die Porträts von Boehle, Haueisen, Pankok, Stoskopf u. a.; Idealschöpfungen von Hafner und Sohn-Rethel; sehr „echte" Volkstypen (zumeist in Lithographie) von dem Westfalen Schönnebeck.

Mit besonderem Nachdruck aber soll auf die kleine Gruppe der hier als Ehrengäste auftretenden Schweizer Künstler hingewiesen sein, die, noch vom Streit der Meinungen umtost, mir als die meistversprechenden Träger unserer in die Zukunft schauenden Hoffnungen erscheinen. So vor allem der viel verlästerte und verketzerte Hodler, der doch eine einzige und prachtvolle und, will man einmal verzagen, wirklich stärkende Erscheinung in unserem Kunstleben ist. Er hatte eine „Eva" geschickt, ein — zugegeben — häßliches, aber ein grandios häßliches Weib von unnachahmlicher Wucht und hinreißender Kraft des edlen Pathos im monumentalen Stile. Und die köstliche Nachfolge, die dieser Starke zeugt! Wo ist zu unserer Zeit in deutschen Landen ein so kraftvolles (und dabei doch aller Corinthschen Roheit entbehrendes) Bild gemalt worden, wie Max Buris „Tanzmusikanten"? Auch Caspars „Flora" gehört in diesen Zusammenhang, und H. Brühlmanns „Sommerlandschaft im schweizerischen Mittelland" — sehr charakteristisch dafür, wie diese neu in die Entwicklung eintretenden jungen Schweizer, von keinem erdrückenden Ballast der Tradition behindert, naiv in die Natur schauen. — Man ist versucht, auch den zurzeit in Rom weilenden Badenser Karl Hofer irgendwie in einen Konnex mit Hodler zu bringen; auch seine Schöpfungen groß und kraftstrotzend, auch sie ein Schrecken für das Publikum, kompositionelle Meisterwerke, vielfach problematisch, aber immer originell.

Es wäre noch vom sog. „Deutschen Saal" der Ausstellung zu reden, der, von Wilhelm Schäfer eingerichtet, den Versuch bedeutete, „ob durch eine Zusammenstellung mit alten Werken allerlei Besonderheiten an modernen deutschen Bildern, die bei der Herrschaft des Impressionismus leicht rückständig scheinen könnten, sich nicht als wesentliche Merkmale deutscher Malerei zu erweisen vermöchten, so daß in einer solchen Vereinigung von alten und neuen Bildern das Gesamtbild der deutschen Malerei reicher und einheitlicher aussähe, als wir es gewöhnlich meinen." Man sah da nun Dürer und Thoma vereinigt, Holbein und Böcklin, den sog. Ebninger Altar (Oberdeutsch, 2. Hälfte des 15. Jahrh.) und Hodler; ferner Gemälde u. a. von Ph. O. Runge, Scholderer, Buchser, Stäbli, Koller, K. Seibels († 1877), Schwind, Feuerbach und Menzel. Die Absicht und das zusammengestellte Material waren vortrefflich, manche Parallelisierung höchst interessant, aber das Ganze doch wohl nicht ohne gewaltsame Konstruktion durchzuführen. — Ein Appendix der Ausstellung —

ebenso wie die kleine Sammlung ausgewählter Empiremöbel aus fürstlichem Besitz — war dann die Sonderausstellung von ca. 70 Bildnissen Kölner Bürger aus fünf Jahrhunderten: mit sehr guten und sehr faden Stücken, deren beste durch die drei aus dem hiesigen Museum entliehenen Bilder von Leibl in den Schatten gestellt wurden.

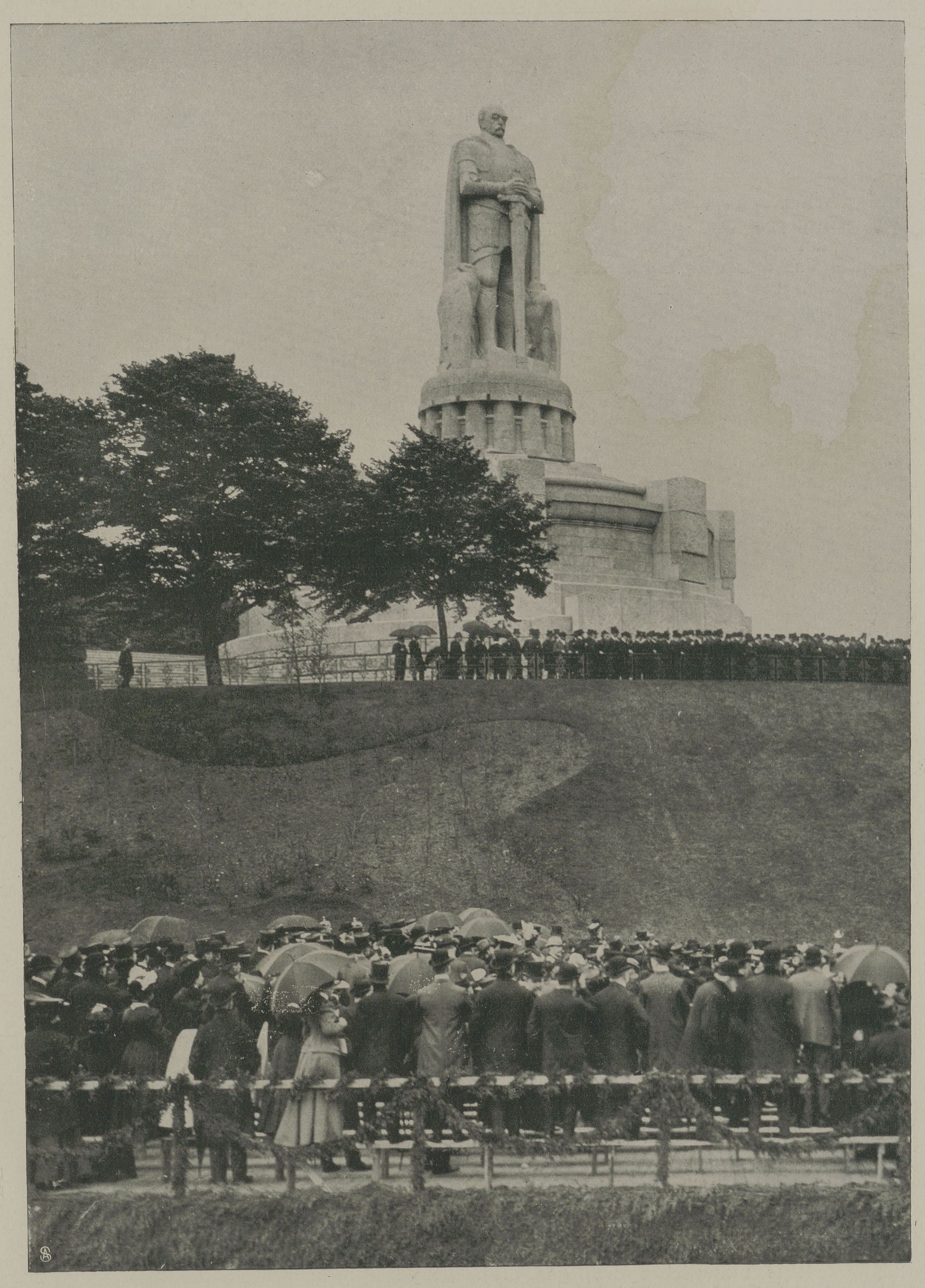
Soviel von malerischen Werken. Doch es war auch eine kleine Kollektion von Medaillen und Plaketten ausgestellt: von Bosselt, F. Cauer, Elkan, H. Kaufmann, Löhr, Kowarzik, Ad. Schmid, P. Sturm, G. Wrba u. a.; gute Arbeiten zum großen Teil, die man zwar nicht mit den Meisterwerken der Roty, Chaplain und Charpentier vergleichen darf, die aber in erfreulicher Weise zeigen, daß diese seltene und feine Kunst auch in Deutschland wieder ausgedehntere Pflege findet.

Außer diesen Reliefskulpturen waren mehr als 80 über die ganze Ausstellung verteilte, und zwar recht gut arrangierte Werke der Rundplastik zu sehen. Vor dem Billingschen Hauptgebäude der mächtige Adler von A. Gaul; in der Eingangshalle desselben Künstlers ruhig stehende, gespannt um sich blickende Löwin: die beiden edel stilisierten Tierbildungen, zu deren Preis hier nichts mehr gesagt zu werden braucht. Unter den Werken der großen Freiplastik sah man dann ferner Bauckes „Sieger", N. Friedrichs und Marzolffs prachtvoll angestrengte männliche Akte (die bronzenen „Bogenspanner") und Bosselts marmorne Jünglingsfigur, die auf der Düsseldorfer Ausstellung 1904 in so idealer Verbindung stand mit der Brunnenanlage und Gartenarchitektur von Behrens. Eine Reihe charaktervoller Porträts und ausgezeichneter Kleinplastiken war da. Nur die Schöpfer der wichtigsten mögen hier genannt sein: Habich, Kowarzik („Steinhausen"), H. Volz („Thoma" und „Thode") und J. B. Schreiner Köln. Mit Idealschöpfungen waren vertreten B. Elkan, F. Löhr (ausgezeichnet sein bronzener Frauenkopf), Bernh. Hötger (außer den bronzenen Torsi namentlich der weibliche Kopf in Marmor), Kowarzik, Moest und Grasegger; mit anmutigen Kleinbronzen H. Rothe, W. Lehmbruck und P. Nebel. Einige homines novi führten sich aufs vorteilhafteste ein: F. Bramstädt (Düsseldorf) mit der Bronze „Alter frierender Mann", Karl Albiker und Peter König (Köln) mit je einer männlichen Büste. — Wohl all diesen Künstlern an stilbildender Kraft überlegen ist der Belgier George Minne, in seinen Ideal-Büsten und Grabmälern, die hier, verbunden mit dem Behrensschen Tonhaus, ergreifend wirken und eine weihevolle Stimmung atmen, den Nahenden schweigen heißend.

Arnold Fortlage.



H. Billig. Brunnenhof der Kölner Ausstellung.



Hugo Lederer und Emil Schaudt. Bismarck.
(Hamburg.)

Hamburg

Vor rund zwanzig Jahren ist Alfred Lichtwark als Leiter an die Spitze der Kunsthalle in Hamburg getreten. Als seine Berufung erfolgte, stand das Haus und war der Name da, aber das war auch alles. Der Charakter fehlte. Den hat Lichtwark gegeben. Er hat aus einer Kunsthalle in Hamburg, eine Hamburger Kunsthalle gemacht, an die sich wenden muß, wer Hamburgs Anteil an der deutschen Kunst, der alten und der neuen, kennen lernen will. Das war kunstpolitisch klug und zugleich ökonomisch richtig gehandelt. Ein junges Kunstmuseum, auch wenn es über viele Mittel verfügt, kann sich in ein Wettbewerben mit den alten und großen Museen nicht einlassen, deren Ruf auf Namen und Werten aufgebaut ist, die käuflich überhaupt nicht mehr zu haben sind. Das erkannt zu haben ist eines der Verdienste Lichtwarks. Ein anderes besteht darin, über den Ausbau des spezifisch hamburgischen Charakters seines Museums den Zusammenhang auch mit den wertvollen Erscheinungen der nicht hamburgischen neueren Zeitkunst nicht aus den Augen verloren zu haben.

Die Ergebnisse dieser Kunstpolitik in übersichtlicher Anordnung zum ersten Male vorgelegt erhielten die Hamburger in einer in den Schlußmonaten des vorigen Jahres in den Räumen der Kunsthalle veranstalteten Ausstellung. In ihrer inneren Gliederung zerfiel diese Ausstellung in eine Abteilung für alte historische Kunst und in drei Teilsammlungen für die Kunst des 19. Jahrhunderts. Die Abteilung für althistorische Kunst enthielt die Werke zweier Meister — Bertram und Francke — deren Schaffen in Hamburg in der Zeit von 1367—1415 und in den dreißiger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts nachgewiesen ist. Vom ersten Meister besitzt die Kunsthalle einen großen Altar, der reiche Malerei und köstliche Holzschnitzerei verbindet. Er ist nach der Stätte der Auffindung seiner wichtigsten Teile der „Grabower Altar" genannt. Vom zweiten Meister findet sich in Besitz der Kunsthalle eine größere Anzahl, die Leidensgeschichte Christi behandelnder ungemein farbenprächtiger Sakralbilder. Beide Werke gehören zu dem Besterhaltenen, was deutsche Museen aus jener Zeit überhaupt besitzen. Von den die Kunst des 19. Jahrhunderts veranschaulichenden Sammlungen enthielt die erste Werke von einer großen Anzahl in der Kunstgeschichte bisher wenig oder auch gar noch nicht genannter Hamburger Künstler: Runge, Oldach, Wasmann, Gröger, Milde u. a., die als feine Koloristen und Porträtisten von großer Energie seither auch auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung mit Ehren bestanden haben. Die zweite Sammlung umfaßte Werke bedeutender lebender, aber auch solcher vergessener und verstorbener Künstler, die wertvoll waren für die Kenntnis der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts im allgemeinen. Die dritte Sammlung endlich enthielt aus dem vollen Strom der lebendigen Gegenwart geschöpfte Werke solcher Künstler, die, von Lichtwark berufen, hierher gekommen waren, um nach eigener Wahl architektonische und landschaftliche Studien zu machen oder die Bildnisse bedeutender Männer und Frauen zu malen, wozu Freunde der Kunsthalle die Mittel zur Verfügung gestellt hatten.

Die in dieser Ausstellung erbrachte Rechnungslegung ist nicht ohne Widerspruch geblieben. Von seiten auswärtiger Kritiker (darunter auch Fachgenossen) wurde beanstandet, daß Lichtwark in der Besprechung der von ihm der Vergessenheit entrissenen alten Hamburger des 19. Jahrhunderts den Ton zu hoch genommen habe, während im eigenen Hause die einseitige Bevorzugung von außen hierher berufener Moderner — es kamen hierbei vornehmlich Graf L. v. Kalkreuth, Liebermann, L. v. Hofmann, Slevogt, Trübner in Betracht — verstimmte. Bei der bekannten Geltung der genannten Künstler wäre die Opposition indes kaum hochgekommen, wenn nicht einzelne von ihnen gemalte Bilder als Geschmacksentgleisungen empfunden worden und die Opponenten nicht in der Lage gewesen wären, sich auf, bei früheren Anlässen von Lichtwark selbst getane Aussprüche zu stützen, in denen er das Wurzeln in der heimatlichen Scholle als wichtigste Vorbedingung für die vollendete künstlerische Beherrschung des Stoffes bezeichnete. Mit dieser Forderung war die Tatsache der Berufung von ortsfremden Künstlern, die nur auf Grund vorübergehender Wahrnehmungen schöpfen konnten, allerdings nicht gut in Einklang zu bringen. Den Tadlern, die er wohl hat kommen sehen, hat Lichtwark übrigens die Hand in einem Passus des Vorwortes zu dem Ausstellungskatalog geboten, in dem er u. a. sagte: „Wir können nicht erwarten, daß wir für jede einzelne Erwerbung in dieser und den beiden Sammlungen allgemeine Zustimmung finden. Die Sammlung von Bildern aus Hamburg mit ihrem unmittelbaren Anschluß an die lebende Kunst wurde direkt darauf angelegt,

daß mit der Zeit das nicht ganz Stichhaltende ausgesondert wird. Namentlich hamburgischen Künstlern, älteren und jüngeren gegenüber, sind wir in der Zulassung keineswegs ängstlich gewesen. Wir hegen auch nicht die Auffassung, mit diesen drei Sammlungen die für jeden Ort gültige Lösung des Problems der Galerie lebender Meister gefunden zu haben. Aber wir geben uns der Hoffnung hin, daß wir die Form angewandt haben, die aus den Bedingungen unseres hamburgischen Bodens organisch herauswächst."

Daß in diesem Vermerk das Vorhandensein „von nicht ganz Stichhaltigem" freimütig zugegeben war, das mit der Zeit ausgesondert werden solle, und der ganze Gestaltungsprozeß überhaupt als ein bloßes Suchen nach dem Zweckdienlichen und Rechten und durchaus nicht auch schon als dieses Zweckdienliche und Rechte selbst hingestellt wurde, hätte auch in dem Falle zur Persönlichkeit stimmen müssen, wenn das Anhäufen von einwandlosen Werken tatsächlich die alleinige Aufgabe von Kunstmuseen wäre, was es aber nicht ist. Weitaus wichtiger als solch ein nur Aufsummen und -Sammeln von alten Werten, wie es früher geübt wurde, ist das übersichtliche Zusammenfassen des am Orte selbst Entstandenen, oder zu den besonderen Existenzbedingungen dieser Oertlichkeit hinleitenden Besten, weil nur auf diese Weise ein einigermaßen zuverlässiger Maßstab geboten werden kann, daran die künstlerische Verschiedenheit von Jetzt und Einst abzumessen ist. Erst durch solch zielbewußtes Zusammenschweißen von Gewesenem und Seiendem wird das Museum zu einem Teil der lebendigen Gesamtheit und erlangt so eine erziehliche Bedeutung. Kredit und Debet, gegeneinander gestellt, zeigt also das zwei Jahrzehnte-Konto unseres Museumsdirektors hoch zu dessen Gunsten schließend.

Daß die Kunsthalle in den wichtigsten Teilen ihres Besitzstandes so schön hamburgisch hat ausgebaut werden können, wäre ohne die Freigebigkeit Einzelner und ganzer Vereinigungen nicht möglich gewesen, da die von dem Staate hierzu bewilligten Mittel nicht reichten. Das könnte zu dem Glauben verleiten, daß die Hamburger auch für die Kunst ihrer lebenden heimischen Künstler werktätige Sympathie besitzen. Das ist aber leider noch lange nicht im ausreichenden Maße der Fall. Seit jeher hat der Hamburger Mäcen, wenn er sich oder die Seinen porträtieren oder sein Heim mit Werken der bildenden Kunst ausschmücken



Nicolai Reich. Ueberseeische Gäste.

31

lassen wollte, sich an nicht hamburgische Künstler gewandt und in dieser Gewohnheit beharrt er noch heute. Man könnte das verstehen, wenn die „Hamburger Jungen" in ihrer farbigen Exceßmalerei, wie sie vor fünfzehn Jahren geübt worden war, stecken geblieben wären. Denn der Hamburger Kaufmann ist konservativ und meidet gerne, was seine gewohnten Kreise stört. Aber die „Jungen" von damals haben, soweit unter ihnen ernste Begabungen — wie Illies, Kayser, Eitner, v. Ehren, Schaper u. a. — in Betracht kommen, längst Wasser in ihren gärenden Wein getan, und stehen nun dem spektakelnden Nachwuchs, an dem es auch heute nicht fehlt, fast selbst schon wieder als „Alte" gegenüber, aber zu einem tieferen Wurzelfassen haben sie es trotzdem nicht gebracht.

„. . . So habe ich außer dem Galeriebild, alles in allem bisher ein Bild in Hamburg verkauft und zwar eines aus dem Jahre 1888 für 300 Mark. Soll man da angeregt werden, weiter Hamburger Motive zu bearbeiten?"

So schrieb ein an einer deutschen (nicht hamburgischen) Kunstschule als Lehrer tätiger äußerst tüchtiger Hamburger Künstler, der in diesem Jahre hier eine größere Ausstellung veranstaltete, an einen seiner hiesigen Freunde, und ziemlich ähnlich waren auch die Erfahrungen, die ein anderer, durch seine stimmungsvollen Waldbilder über Hamburg hinaus bekannter und geschätzter heimischer Künstler, Carl Rathjen, machen konnte, der von einer Reihe ganz famos geschauter und in leuchtende Farben gesetzter Interieurs und landschaftlicher Ausschnitte aus dem Hamburger Gemüsegarten, den sogenannten „Vierlanden", die er in einer Sonderausstellung in dem L. Bockschen Kunstsalon zur Besichtigung gebracht, gerade nur eine Tafel verkaufte. Freilich haben gerade die kaufkräftigen Hamburger schon seit altersher für künstlerische Darstellungen aus ihrer eigenen Stadt und Umgebung nie besonders viel übrig gehabt — weil sie von der Ansicht ausgingen, daß, was sie vor den Fenstern vor Augen haben, sie nicht auch noch für teures Geld sich hinter die Fenster in die Stube zu hängen brauchten. Und wenn auch die Zeit, namentlich in betreff ihrer schönen alten Architekturen, die heute zum größten Teil gefallen und Neubauten gewichen sind, sie längst eines anderen belehrt haben sollte, so kann man ihr ablehnendes Verhalten wider gemalte Hamburgensien immerhin auch heute noch auf alte Gewöhnung zurückführen. Wenn man aber sieht, wie es selbst Künstlern, die es in dem von ihnen gepflegten, mit den speziellen Neigungen der Hamburger besonders übereinstimmenden Genre zu einer unbestrittenen und hohen Geltung gebracht haben, wie unser Hochseemaler Prof. Schnars-Alquist, hier an der richtigen Resonanz fehlt, so möchte man zu dem Glauben hinneigen, als begönne für den Hamburger die Wertschätzung der hier lebenden, einheimischen Künstler immer noch erst dann, wenn sie tot und von amtswegen wieder neu ausgegraben sind.

In unserem privaten Ausstellungswesen ist im Verlaufe des letzten Jahres insoweit eine Verschiebung eingetreten, als die älteste Kunsthandlung Hamburgs — Commpter (W. Suhr) — dem von ihr bereits seit Jahren unterhaltenen, einen völlig selbständigen, zweiten Ausstellungssalon zugesellt hat. Man könnte dies immerhin als ein „Symptom" begrüßen, wenn nicht die am 1. September d. J. erfolgte Schließung des seit 1901 hier bestandenen Salons Cassierer allen auf jene Neueröffnung aufgebauten rosa Folgerungen kurzweg den Boden entzöge. Cassierer war sehr rührig und hat uns namentlich viel Schönes aus dem Auslande gebracht. Sein Scheiden hinterläßt eine empfindliche Lücke.

Neuerlich ist eine Bewegung im Gange, die, klug benutzt, den Hamburger Malern und nicht nur diesen allein, neue Betätigungsgebiete zu erschließen verspricht. Zweck und Ziel dieser Bewegung ist, von der Verwirklichung des geflügelten Kaiserwortes, nach dem die Zukunft Deutschlands auf dem Wasser liegt, auch für die bildende Kunst einiges zu profitieren. Zuerst von der Hamburg-Amerika-Linie praktisch zur Durchführung gebracht, werden jetzt so ziemlich von allen wichtigeren Reedereien beim Neubau von Schiffen bildende Künstler zur Ausschmückung der Gesellschaftsräume und vornehmen Kabinen herangezogen. Die Sache kann, wenn von beteiligter Seite mit dem gebotenen Ernst betrieben, für die ökonomische Verbesserung des deutschen Kunstmarktes zweifellos große Bedeutung gewinnen, da der vermögende Ueberseer, während eines oft viele Wochen und selbst Monate währenden Aufenthaltes auf den Luxusschiffen jedenfalls — wenn schon aus keinem anderen Grunde, so aus purer Langeweile — weit eher dazu kommt, sich mit den ausgehängten Kunstwerken zu beschäftigen, als während seines Aufenthaltes auf dem festen Lande. Diese Wahrnehmung hat einige Hamburger Künstler und Kunstfreunde dem Gedanken zum Inslebenrufen von schwimmenden Kunst-Ausstellungen auf den meistbefahrenen Strecken näher treten lassen. Anfragen an einige führende deutsche Künstler-Vereinigungen wurden mit wärmsten Zustimmungserklärungen beantwortet. Der sofortigen Verwirklichung des sehr gesunden Gedankens steht zurzeit freilich noch die Frage einer geeigneten Unterbringung der auszustellenden Gemälde entgegen, doch hoffen die Freunde dieses Gedankens, mit der Zeit auch dieser Schwierigkeit Herr zu werden.



Menzel. Palaisgarten des Prinzen Albrecht.

Die Deutsche Jahrhundertausstellung in Berlin

Ueber die Vorarbeit zu diesem Unternehmen hat Lichtwark in dem bei Bruckmann erschienenen Prachtwerk berichtet, das dem Andenken der Jahrhundertausstellung geweiht ist. Danach wurde der Plan einer Jahrhundertausstellung der deutschen Kunst zuerst im Jahre 1897 durchberaten. Der gegebene Zeitpunkt schien das Jahr 1900, der gegebene Ort Berlin. Allein, „obwohl unter den Herren v. Tschudi, v. Seidlitz und Lichtwark über die Notwendigkeit des Unternehmens und über die Form der Organisation keine Meinungsverschiedenheit herrschte, und obwohl in Berlin die maßgebenden Behörden des Reiches und Preußens das dankenswerteste Entgegenkommen bewiesen, zeigte sich bei den ersten Vorarbeiten, daß die Zeit für die Durchführung noch nicht gekommen sei. Zweifel und Bedenken mehrerer Behörden deutscher Staaten ließen sich nicht gleich im Anfang überwinden.“ Unter dem Erfolg der französischen Zentenale (1900) fingen diese behördlichen Bedenken dann an, sich ein wenig zu mildern. Freilich langsam genug. Es wurde Herbst 1904, ehe die Arbeiten wieder ernstlich aufgenommen werden konnten. Das Unternehmen war gesichert, als sich der Kaiser eben um diese Zeit entschloß, die Räume der Nationalgalerie in ihrem ganzen Umfange für die Jahrhundertausstellung freizugeben.

Nun begann die eigentlich organisatorische Arbeit. „In mehr als sechzig Städten des Reichs und der Nachbarländer haben 150 Ausschußmitglieder Schlösser, Museen und Privatbesitz nach Bildern und Kleinplastik des Zeitabschnitts von 1775—1875 durchforscht, und auf Anregung des Vorstandes wurden im Herbst 1905 in zahlreichen Städten Deutschlands und der Schweiz Lokalausstellungen veranstaltet, die den ganzen zur Verfügung stehenden Stoff übersichtlich vorführten.“

Im Herbst 1905 kam es zur endgültigen Wahl. „Herr v. Tschudi übernahm es, Rußland und die skandinavischen Reiche zu bereisen. Herr von Seidlitz traf die Auswahl in Mitteldeutschland und mit Herrn Karl Wörmann zusammen in der Dresdener Galerie. Herr Lichtwark bereiste Hessen, den Oberrhein und die Schweiz und schloß mit Herrn von Tschudi gemeinsam die Arbeiten in München ab. In Hamburg trafen die Herren v. Seidlitz und v. Tschudi die Auswahl.“

Peter Behrens fiel die Aufgabe zu, durch den Einbau transportabler Wände Raum für Raum die Nationalgalerie für das große Werk herzurichten. Eine Riesenarbeit, die die Energie dieses ungewöhnlichen Mannes gleichwohl so gut bewältigt, daß im Januar bereits die Ausstellung eröffnet werden konnte.

Schon aus diesen kargen Notizen ist das eine wohl klar, daß diese Jahrhundertausstellung nicht leichtfertig inszeniert worden ist. Der Erfolg hat di' Mühen gelohnt. Diese Ausstellung hat mehr geboten als nur eine Vorführung von Kunstwerken: sie hat zu einer Revision des uns überkommenen Geschichtsurteils über die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts Veranlassung gegeben. Das neue Urteil aber, das nach dieser Ausstellung nicht mehr anzufechten ist, zeigt die deutsche Malerei des vergangenen Jahrhunderts von einer Selbständigkeit und Reife, die ihr eine geradezu beherrschende Stellung in der allgemeinen Kunstgeschichte fortan sichert.

* * *

In der Berliner Nationalgalerie also hat die Jahrhundertausstellung getagt. Die Nationalgalerie, wie wir sie alle kennen, repräsentiert eine klare und unerbittliche Geschichtsauffassung. Die drei Stockwerke sind baulich so angeordnet, daß das Mittelgeschoß die gesamte Anlage beherrscht. Die großen Säle dieses Mittelgeschosses hatten von Anfang an nur die eine Bestimmung: der Kunst des Peter Cornelius einen würdigen Raum zu schaffen.

Wie gesagt, klarer konnte die Auffassung von der Geschichte der deutschen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts, wie sie uns durch fast alle älteren Kunsthandbücher vermittelt wurde, kaum sichtbar gemacht werden. Das Urteil über die Malerei ging, als jene Geschichtsschreibung festgelegt wurde, von Leuten aus, deren Bildung durchs Auge trotz einer vorzüglichen allgemeinen Geistesschulung nur von sehr bedingtem Werte war. Das hatte zur Wirkung, daß das volle Sonnenlicht des Erfolges auf malende und zeichnende Gelehrte und Halbdichter fiel, indessen Maler von Geblüt, die mit den Augen, und nicht nur mit den Gedanken etwas erlebten, der allgemeinen Gleichgültigkeit überlassen blieben. Eine so durch und durch malerische Arbeit wie die echte Landschaftskunst galt als minderwertig; nur die „heroische" und „historische" Landschaft sollten eines großen Künstlers würdig sein. Im Banne dieser Anschauung geschah es, daß man jene Disposition der Nationalgalerie entwarf, eines Baues, dessen Inhalt doch dem Deutschland des 19. Jahrhunderts ein Bild der zeitgenössischen Malerei bieten sollte. Die Cornelius-Säle machten das Zentrum aus, alle übrigen Räume verhielten sich zu diesen Sälen fast so, wie in früheren Kirchengemälden die Predellenbilder zur Haupttafel.



K. D. Friedrich. Sturzacker.

Nun ist es ja bekannt, wie in den letzten beiden Jahrzehnten eine immer lautere Opposition sich gegen die alte Auffassung erhob. Welche neue Auffassung aber sollte sie ersetzen?

Das Geschick wollte es, daß die neue, sich erst bildende Weisheit auch in der Geschichte der Berliner Nationalgalerie sehr erkennbare Spuren hinterlassen sollte. Unter dem Direktorium von Tschudis mußten die Corneliussäle immer häufiger den Raum hergeben zu gelegentlichen Ausstellungen. Es wurde Sitte, die Neuerwerbungen hier dem Publikum zuerst vorzuführen. Unter diesen Neuerwerbungen nun tauchten auch eine Anzahl französischer Gemälde auf, und die Werke neuer deutscher Maler waren recht oft der Art, daß ihnen eine Abhängigkeit von der Technik der Franzosen leicht nachzuweisen war. Man warf Tschudi Mangel an Verständnis für die nationale deutsche Malerei vor. Aber seelenruhig konnte er erwidern, gerade weil er die Nationalgalerie der besten deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts erschließen wollte, habe er die Pforten auch jenen Franzosen geöffnet. Denn kein Mensch könne leugnen, „daß für die Malerei des 19. Jahrhunderts Frankreich der klassische Boden sei, wie für die der Renaissance Italien, und Holland für die Malerei des 17. Jahrhunderts."

Was Tschudi da sagte, und was der Richtungsgedanke seiner Taten war, das war nichts anderes, als: die neue Weisheit, die mit der alten Geschichtsauffassung aufzuräumen hofft.

Daß es nun mit der alten Auffassung nichts mehr sein konnte, war längst bekannt. Die Frage war nur: hatte die neue, die französisch orientierte Anschauung wirklich Recht?

Es heißt, die Veranstalter der Jahrhundertausstellung hätten ihr ganzes große Werk nur unternommen, um mit ihm einen monumentalen, nicht zu erschütternden Beweis zu erbringen, daß tatsächlich die beste deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts französisch orientiert war. War das wirklich ihre Absicht, so können wir heute nur das eine feststellen, daß die Tat der Ausstellung die Gedanken ihrer Veranstalter so gründlich wie nur möglich widerlegt hat. Die Geschichtsauffassung, die der Vorurteilslose aus den hier vereinigten Bildern ablesen mußte, duldet einen Manet oder Marées oder auch Feuerbach ebensowenig im Mittelpunkt der vergangenen Epoche wie einen Peter Cornelius.

* * *

Einige unbequeme Einwände gegen die Pariser Theorie waren bereits vor der Jahrhundertausstellung bekannt. Der berühmteste war der Fall Menzel. In den vierziger Jahren bereits hatte der junge Menzel eine Anzahl meist kleiner Oelbilder geschaffen, die durchaus das leisteten, was man vom Impressionskünstler verlangt. Wären sie undatierbar von einer späteren Generation aufgefunden worden, so hätte man sie ganz gewiß registriert als Prachtbeweisstücke der Abhängigkeit der deutschen Malerei von der französischen. Nun aber sind sie datierbar, und das Datum beweist, daß Menzel, der Deutsche, der Preuße gar, ein vollendeter französischer Impressionist war, als man — in Frankreich an den Impressionismus überhaupt noch nicht dachte. Manet war, als Menzel jene Sachen malte, ein Knabe, über ein Jahrzehnt später erst trat er mit seinen „ersten" Impressionen hervor.

Menzel blieb nicht vereinzelt. Die Landschaftsausstellung 1905 gesellte ihm andere bei. Den armen Buchholz namentlich, der so feintonige Bilder gegeben hatte wie nur irgend Daubigny, und dessen vollkommene Unabhängigkeit von Barbizon bewiesen werden konnte. Dann der „Sonderling" Kasper David Friedrich, der in der Glanzzeit der heroischen Landschafterei die wirklich einsame, gelassen ruhende Natur aufsuchte und in seinen Luftstimmungen Schilderungen gab, die lange Zeit nach ihm erst in der französischen paysage intime entdeckt worden sein sollen.

Drei solche gewichtige Ausnahmen waren immerhin bedenklich. Die Jahrhundertausstellung fügte ihnen aber weitere bei. Ich lasse hier Herrn v. Tschudi das Wort, der, so innig von der Ueberlegenheit der französischen Malerei und von ihren Prioritätsrechten überzeugt, gewiß nicht der Parteilichkeit geziehen werden wird. Er hat dem erwähnten Prachtwerk einen Aufsatz beigesteuert, der einen Ueberblick über das ganze Gebiet geben möchte. Es finden sich da die folgenden Sätze: „Rohden schafft schon im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts Landschaften von einer Zartheit der Luftstimmung, von weichem, schimmerndem Licht durchflossen, wie wir ihnen erst zehn Jahre später bei Corot wieder begegnen." — Bei einer Aktstudie Wasmanns heißt es: „Dieses 1829 gemalte Bildchen verrät eine Größe der Formanschauung und eine Empfindung für die koloristischen Reize des von Licht und Luft umspielten nackten Körpers, die damals noch niemand abgesehen werden konnte." — Endlich bei Rottmann: „Um ihm gerecht zu werden, muß man sich der Schackschen Bilder erinnern, auf denen er die stolze Silhouette der ewigen Stadt in so duftige Klarheit hüllt, wie es neben ihm nur noch Corot, dem Corot d'Italie geglückt ist".

Schon dieses Material müßte eigentlich genügen, die Franzosenschwärmer zu einer Revision ihres Urteils zu veranlassen. Aber die Franzosenschwärmer dachten nicht daran. Beim jungen Menzel hieß es einfach: eine Ausnahme; er steht mit seinen Jugendwerken isoliert in Deutschland, dessen gesamte Malerei ihm widerspricht. Zu



Gregor von Bochmann. Schäfer.

der einen Ausnahme hatte sich ein Dutzend anderer gesellt. Was tat's? Die anderen waren eben auch Ausnahmen, die mit ihren an die spätere französische Art anklingenden Werken nicht hineinpaßten in die Entwicklungsgeschichte der deutschen Malerei, während sich in Frankreich alles organisch gestaltete und keine jähe Ausnahme die ruhige Entwicklungslinie störte.

Konnte man einer solchen Ansicht noch vor kurzer Zeit einige Wahrscheinlichkeit verleihen, so kann man's heute, nach der Jahrhundertausstellung, nicht mehr.

* * *

Bei der Verteilung der angesammelten Kunstwerke auf die drei Stockwerke der Nationalgalerie ging man so vor, daß man das zeitlich uns zunächst Stehende in das Untergeschoß brachte, das weiter und am weitesten Zurückliegende in das Mittel- und Obergeschoß. Bei dem am schärfsten (und parteiischsten) gesichteten Material des Untergeschosses versuchte man es mit einer systematischen Gliederung, auf die wir noch zu sprechen kommen. In den beiden oberen Stockwerken ließ man, da das überreiche Material sich nicht so einfach systematisieren ließ, es bewenden bei einer geographischen Einteilung. Man mag es wie einen Kompromiß empfunden haben, aber gerade diesem Kompromiß verdanken wir die beiden wichtigsten Ergebnisse der Jahrhundertausstellung für die künftige Geschichtsschreibung der deutschen Kunst.

Das erste Ergebnis betrifft das bisher erstaunlich vernachlässigte Kapitel „Kunstgeographie". Nur ganz wenige deutsche Kunststätten des 19. Jahrhunderts ließ die Schulweisheit bis heute gelten. Auch dieses Urteil ist nun zu kassieren. Wie reich an Kunst, an eigengearteter Kunst ist zum Beispiel das bisher fast übersehene Hamburg! Die den Hamburgern gewidmeten Säle übten zum mindesten die gleiche Anziehungskraft aus wie die Düsseldorfer Räume. Neben München eine Stadt wie Dresden zu nennen, wäre früher parador erschienen. Nach der Jahrhundertausstellung hat Dresden ein Anrecht auf jede Art der Forscheraufmerksamkeit. Oder Weimar, die Stadt eben jenes Buchholz. Andere, längst bekannte Kunststätten wie Wien erschienen in neuer Beleuchtung. Der Wiener Waldmüller z. B., der hier am besten vertreten war, gilt uns nun weniger bedeutend durch das Genrebild, das einst seinen Ruhm ausmachte, als durch seine wunderherrliche Naturauffassung, die dem Reich der Schwind und Richter eine neue Provinz eroberte. Das Ueberraschendste aber war das Bild, das uns von der Berliner Kunst geboten wurde. Altberlinische Kunst — die meisten Deutschen überläuft es. Aber wie wir sie hier wirklich sehen, machte sie durchaus keine lächerliche Figur zwischen den Kunststätten Mittel- und Westdeutschlands, sondern behauptete sich in allen Ehren.

Es ist selbstverständlich, daß bei diesem ersten großzügigen Versuch einer deutschen Zentenale nicht alle Städte gleich gut vertreten waren. Die Bedingung wäre, daß jede einzelne über einen Organisator verfügte, wie ihn Hamburg in Lichtwark hat. Aber wir werden nun sicher in Zukunft mehr Heimatforscher solcher Art bekommen, nachdem diese Ausstellung die Anregung zu ihrer Arbeit gab. Als sicheres Ergebnis steht heute jedenfalls schon fest, daß das künstlerische Leben in Deutschland des 19. Jahrhunderts reicher, und namentlich gleichmäßiger über das ganze Land hin verbreitet war, als man das bisher annahm.

Ungleich wichtiger als diese erste Erkenntnis aber ist die zweite. Die nämlich, daß die bisher als „Ausnahmen" registrierten Künstler gar keine Ausnahmen sind, daß der junge Menzel wie der junge Thoma, Friedrich wie Buchholz, Wasmann wie Rohden in einer Umgebung lebten, aus der ihre Eigenart durchaus organisch emporwuchs. Das ist das wesentlichste Ergebnis der Jahrhundertausstellung für unsere Kunstgeschichtsschreibung. Denn mit ihr ist dem Märchen von der Hegemonie der französischen Kunst ein für allemal ein Ende gemacht.

Bleiben wir beim berühmtesten Fall: Menzel. An der Größe seiner persönlichen Leistung ist gewiß nicht zu rütteln, aber so unbegreiflich, so anachronistisch erscheinen seine Skizzen aus den vierziger Jahren nun doch nicht mehr, nachdem wir sahen, in welcher geistigen Atmosphäre er damals arbeitete. Prachtvoll, wie rein künstlerisch der als Diplomaten-, Prinzen- und Parademaler, mit einem Wort als vorwernerischer Werner verhöhnte Krüger sich zeigt, wo er einen schlichten Innenraum, ein unscheinbares Stück Natur geben soll! Ein anderer, Blechen, nahm Jahrzehnte vorher in seinen märkischen Landschaften die bei Fontane Dichtung gewordene Stimmung vorweg.

Es ist nicht Aufgabe dieser Zeilen, eine ganze Kunstgeschichte zu geben, im einzelnen zu zeigen, wie innig die Kunst der Friedrich, Waldmüller, Buchholz verwachsen war mit den besten künstlerischen Bestrebungen ihrer Zeit, die freilich auch die unbekanntesten waren. Das wird ja nun bald nachgeholt werden. An der Tatsache selbst ist jedenfalls ein Zweifel nicht mehr möglich.

Nur ein Problem ist hier noch zu berühren. Wenn tatsächlich die französischen und deutschen Maler des neunzehnten Jahrhunderts von denselben Voraussetzungen ausgingen, selbständig beide (wir wollen das den später auftretenden Franzosen gerne glauben), und wenn sie darin beide witerschreitend zu so verschiedenen Zielen kamen, wie sie hüben der späte Böcklin

34

und der späte Thoma andeuten, drüben die Monet und Cézanne und van Gogh: wer von beiden ist dann auf den falschen Weg geraten? Die Frage wurde in der Tat gestellt, und im lieben Deutschland hätte man nicht so lange von der Ueberlegenheit des Pariser Handwerks überzeugt sein müssen, wenn man eine andere Antwort gefunden hätte als die: alle deutschen Künstler, die nicht alle vorgeschriebenen Etappen der französischen Entwicklung durchmachten, haben ihr Gesamtwerk ruiniert. Es wäre über diese Ungeheuerlichkeit kaum ein Wort zu sagen, wären nicht auch die Veranstalter der Jahrhundertausstellung so unerschrocken für sie eingetreten, daß sie die jüngste von ihnen vorgeführte deutsche Malerei im Sinne einer solchen Ueberzeugung auswählten und anordneten.

* * *

An diesem Teil der Jahrhundertausstellung, der das Untergeschoß der Nationalgalerie füllte, ist die schärfste Kritik geübt worden. Und bei aller Bewunderung für das Gesamtwerk muß man mindestens das eine zugeben: verständlich war die Kritik. Wir haben einige Künstler, die der „französischen“ Ungefähr-Malerei zeitlebens treu geblieben sind: sie wurden unbedingt bei der Jahrhundertausstellung bevorzugt. Wir haben andere — und es sind unsere Größten — die sich hindurchrangen zu einer festeren Art: von ihnen brachte man entweder ausschließlich, oder doch in der Hauptsache die früheren Werke heraus. Auf diese Weise kam dann die ganz merkwürdige Sonderausstellung (denn das war sie) im ersten Stockwerk der Nationalgalerie zustande. Böcklin marschierte nur so eben mit. Marées erschien Böcklin zum wenigsten gleichberechtigt. Dem jugendlichen Trübner (nur bis zum Jahre 1875 sollte die Ausstellung reichen; Trübner zählte 1875 gerade 24 Jahr) wurde die nämliche Berechtigung zugesprochen. Menzel fehlte in dieser Elitevorführung überhaupt. Und Feuerbach wurde als das alles überragende Genie proklamiert, von dem alle wesentlichen Anregungen auf die Entwicklung der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts ausgingen.

Das klassische Werk der Franzosengänger hat Julius Meier-Gräfe geschrieben. Es führt den Titel: „Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei“. Von der genannten Sondervorführung ist nun behauptet worden, sie böte nach Auswahl und Anordnung lediglich ein reiches



Meier-Basel. Im Aversatal.
(Verlag von Fischer & Franke.)

Illustrationsmaterial für die Deutschland betreffenden Abschnitte des Meier-Gräfeschen Werkes. Der dies Urteil formulierte, dürfte die Wahrheit ausgesprochen haben.

Und das ist somit der einzige Wunsch, den das gewaltigste künstlerische Unternehmen des Jahres 1906 uns übrig ließ: daß man es noch einmal mit einer Sonderausstellung wagen möchte, die den stärksten Fehler der Berliner Jahrhundertausstellung wett machte. Eine Sonderausstellung, bei der man sich nicht nach den Lehrsätzen modernster Aesthetiker richtete, sondern ausschließlich nach den klaren Gesichtspunkten, die uns die tatsächliche Entwicklung Böcklins, Thomas und Menzels (um nur die drei Größten zu nennen) vorschreibt. Dann werden wir nach der Jahrhundertausstellung, die uns von alten Irrtümern befreite, eine solche bekommen, die uns auch die neue Wahrheit zum Bewußtsein bringt.

Willy Pastor.



Th. Schüz. Ernte.



Steinhausen. Meine Familie.

Kunst aus den Unterschichten unsrer Kultur

„Von innen wird dem Edlen die Welt gestaltet;
nur dem gemeinen Toren entsteht sie von außen."
Richard Wagner.

Wie hat sich doch das verflossene Jahrhundert abgemüht, Kunst von außen an uns heranzutragen. Von Anfang an, schon zu Fernows Zeiten. Immerfort jenes Bemühen, in unser Kunstwerten und Kunstschaffen den Maßstab einer fremden, als höher angesehenen Ideenwelt einzuführen. Zuerst war es fast ausschließlich der hellenische Maßstab. „Das griechische, universelle Ideal kann nicht übertroffen werden." So setzte denn ein allgemeines Nachschaffen ein, mit dem ausgesprochenen Ziel, jenem Ideal möglichst nahe zu kommen. An sich wäre die Parole nicht eben ungesund gewesen, wenn man dem Hellenismus von innen heraus nachgestrebt hätte; denn die Hellenen sind Arier, wie wir, und so sind da natürlich auch seelische Gleichklänge vorhanden. Ein Großer jener Zeit, Schinkel, hat ja auch wirklich der hellenischen Kunst nur innerliche Antriebe für sein eignes Kunstschaffen entnommen. Aber die anderen alle . . . bis hinaus zu seinen jüngsten geistigen Nachfahren! Sind sie doch selbst heute noch am Werke, diese Formalisten; wenigstens an den Akademien. Maße, Verhältniszahlen, Schwellungsdezimalen; meist ohne die geringste Durchgeistigung mit völkischem Idealismus. So kam es — um eben Vorbilder zu gewinnen —, daß man schon früh damit begann, nach und nach alle antiken Denkmäler aufzumessen und zu Papier zu bringen. Schließlich aber gab es da materiell nichts mehr zu reproduzieren, man war sozusagen „durch". Man mußte sich neuer, anderer Stoffe bemächtigen, um dem Neuerungsbedürfnis gerecht zu werden.

Inzwischen hatte auch eine ganz anders geartete Kulturbewegung großen Stiles eingesetzt. Die Romantiker griffen unserem Volke kräftig an die Seele; sie schufen auch den Künstlern

neue Augen für unsern mittelalterlichen Stoff. Aber wirklich „geschaut" haben damals nur wenige diese Kunst; im ganzen blieb es beim „Sehen", wie man's längst gewöhnt war.

Wieder kam es daher zu einem äußerlichen Wesen, zum Forschen mit den Sinnen. Jene wenigen, die unsere alte Kunst wirklich mit der Seele suchten, diese Schöngeistler um Novalis, denen die gotische Kunst mit ihrem starken lyrischen Gehalte ein neues inneres Erlebnis wurde, vermochten nicht durchzudringen. Zudem waren die äußeren Umstände dem Geist der wissenschaftlichen Forschung günstiger, als dem der seelischen Kunsthervorbringung. Reihte sich doch bis hinaus auf Ranke und Treitschke ein geschichtliches Literaturmonument ans andere. So blieb die Kunst auch fernerhin „Wissenschaft", „Forschung". Es kam zu einer gewissen Patinafreude; man studierte die alten Italiener und Holländer und malte nun möglichst angelehnte altersbraune Bilder. Und von neuem ging's ans Messen. Alle Denkmäler der Renaissance kamen an die Reihe; endlich auch noch die Barock- und Rokokobauten — nur eigentlich, um plastische Illustrationen zur Kunstgeschichte überall in unsere Lande setzen zu können.

Erst sozusagen in purer Ratlosigkeit, d. h. als es wirklich nichts von Belang mehr aufzunehmen gab, als man auch noch Flandern, Spanien, Schweden und Norwegen nach interessanten Vorbildern abgesucht hatte, entdeckten sie wieder — das eigene Vaterland. Eine Kunst, die bis dahin gar nicht beachtet worden war, wurde plötzlich, sozusagen über Nacht, ein Gegenstand der Liebe: die bäuerische; und damit zugleich entdeckte man im eigenen Vaterlande auch wieder den Bauern, die deutsche Bauernseele; überhaupt das Urwüchsige, Kindheitliche unserer Kultur . . . .

Welch ein Glück, daß aus dieser Entdeckung nicht wieder, wie bisher, eklektizistische Ausbeuterei werden konnte und kann. Das Romanische, Gotische Renaissancistische usw. — alles hatte man in den Giebelbildungen, Erkerlösungen, Fialen, Kapitellen, beim Kompilieren „gebrauchen" können; hier aber gab es so gut wie gar keine Verwendungsmöglichkeiten für die Baukunst unserer höher gearteten Kultur. Das viereckig simple Bauernhaus mit seinem Strohdach, seinen rohbehauenen Balken, seinen ornamentarmen Bettgestellen und Kachelöfen bietet ja glücklicherweise dem „Architekten" — in des Wortes durchgängiger, d. h. schlimmer Bedeutung — nichts. Zuerst ist der Wert bäuerischer Kunst wohl dem Maler aufgegangen; neuerdings aber in höherem Maße noch dem Kunstpsychologen.

Wir Deutschen haben ja viel zu lange, mindestens seit einem halben Jahrhundert, am „Kunsthistoriker" laboriert; diesem schrecklichen Gelehrten, der uns in allen Kunsterscheinungen das Rein-Geschichtliche, das Reihenmäßige im Entwicklungszuge in Verbindung mit biographischen Daten aufzeigt. Nun aber tritt endlich (natürlich noch nicht dem Namen nach) ganz langsam der „Kunstpsychologe" an seine Stelle, um in den Kunsterscheinungen auf Schritt und Tritt Antriebe der Volksseele erkennbar zu machen.

In solch verinnerlichter Anschauungsweise wird uns nun die bäuerliche Kunst geradezu zum Reflex aller Ursprünglichkeiten in der deutschen Volksseele. Die Landschaftsstimmung, das Haus, das Spinnstubenlied und alles Drum und Dran: eine seelische Geschlossenheit, ein ganz bestimmter Ausdruck. Wir finden da durchweg dieselben psychischen Momente, wie in der Kunst eines Richard Wagner; nur daß im Bauerntume alles das noch roh und unbehauen vor unseren Augen liegt, was bei Wagner feinsinnigste Modellierung und höchste Steigerung des Ausdrucks zeigt. Laß dir von richtigen Bauernjungen einige Lieder vorsingen — das eine Mal ist es eine übermütige Stimmung, das andere Mal eine eigentümliche Schwermut; und oft beides zugleich! Nimm Wagners jungen Siegfried und seinen Tristan zusammen, und mische auch noch starke Züge vom Beckmesser hinzu: das ist Bauernkunst — d. h. nachdem man dieses vereinigte Seelenbild auf das Ländlich-Urwüchsige herabgestimmt hat.

Aber, wenn dem so ist; wenn man von Wagner herab auf unsere Bauernpsychologie kommt, so müßte man doch andererseits von der Bauernkunst aufwärts auch einige Schritte zu Wagner hin tun können; man müßte von diesen Urwüchsigkeiten aus unsere unteren Volkskreise auch künstlerisch heben können . . .

Bedenken wir wohl, daß der Große von Bayreuth — wahrhaft messianisch gedacht — keineswegs nur für die oberen Volkskreise gelebt und gewirkt hat; er so wenig wie alle unsere großen Maler und Bildhauer. Man hält es im allgemeinen nur nicht der Mühe wert, sich um die seelischen Verhältnisse dieser unteren Schichten recht zu bekümmern. „Odi profanum vulgus et arceo . . ." Wagners Mission galt unserem ganzen Volke. Aber seine Kunst bleibt den breiten Massen vorläufig noch ganz unverständlich; nicht nur den bäuerischen, sondern auch noch den mittleren Bildungsschichten. Da dringt wohl hier und da einmal eine Weise aus dem „Tannhäuser" oder aus dem „Lohengrin" unter diese Leute. Auch findet man in ihren Häusern gelegentlich ein Bayreuther Szenenbild neben Defreggers „Salontiroler" . . . Hierin darf man doch gewiß keine Anfänge eines beginnenden

Verständnisses für Wagner vermuten. Denn ebenso findet man ja in der Wohnung des Briefträgers oder des biederen Sattlermeisters gelegentlich auch „Faust und Gretchen" in gepreßtem Goldrahmen, ohne daß die wirkliche Faustdichtung Goethes in dieser Bevölkerungsklasse jemals verstanden wird. Ewig wird es ein Unding bleiben, dem Volke die Kunst von den Höhen herab zuzutragen. Von unten herauf! Von dieser bäuerischen Unterschicht aufwärts in die Arbeiter-, in die Bürgerschichten hinein. Hier sind noch gesunde Grundlagen!

Es gibt doch zu denken, daß die Verhältnisse selbst in den Eddazeiten nicht viel anders gewesen sind. Auch da gab es sehr verschiedene Bildungsschichten; aber es waren in den Grundlagen Artgemeinsamkeiten. Ein Teil der Edda gehörte den Bauern, ein Teil den Gebildeten. Alles was da an philosophischen Regungen in der Völupa hervortritt, kam für das eigentliche Volk kaum schon in Betracht; ebensowenig wie die allmähliche höhere Ausgestaltung des Odin. Dieser psychologisch gesteigerte Walvater gehörte in einem gewissen Zeitalter anscheinend fast ganz den Gebildeten, während Tor als halb und halb komisch wirkender Draufgänger den Leuten auf dem Lande immer mehr ans Herz wuchs. Nicht anders ging es mit den übrigen Göttern. Loki strebte schon in den letzten Eddazeiten — in der vornehmen Welt — dem Baldr gegenüber unzweifelhaft immer mehr in die Abstraktion des „bösen Prinzips"; er wurde schon halbwegs ein Mephisto. Den Bauern aber blieb Loki auch dann immer noch der unverwüstliche Spaßmacher und Stänker.

So hat das Bauertum hier und da auch schon früh seine eigenen Festspiele herausgebildet. Eine Kunstform, die im reifen Volksleben ein ungemein wichtiger Bildungsfaktor hätte werden können, wenn sie nur planvoll ausgestaltet worden wäre. An jenen urwüchsigen Anfängen könnten eigentlich noch heute diesen Tag edlere Kunstauffassungen heraufranken. Auch die Oberammergauer Bauernfestspiele gehen doch offenbar (abgesehen von ihrer zufälligen christlichen Neugestaltung anläßlich einer Pest) auf altgermanische Spielmannspoesie zurück. Man besang vorauf die Götter, machte Verse auf deren Feinde und bildete nach und nach Wortstreite zwischen einzelnen Göttern heraus. So zwischen Tor und dem Fährmann, der sich am Schluß als Odin entpuppt. Am deutlichsten zeigt sich solche Anlage in der Lokosanna. Aegir gibt da ein Festmahl. Alle Götter sind da; nur Tor ist, wie immer, unterwegs. Loki, der Böse, ist natürlich nicht eingeladen. Er erscheint aber dennoch und schilt nun alle Götter aus. Fast alle diese dramatischen Formen sind nun, — obschon sie im 15. Jahrhundert als höfische „Festspiele" noch wieder Aufnahme fanden — im Kampfe mit der Kirche unterlegen und untergegangen.

Wie aber, wenn man jene zerstörten Anfänge wieder aufnähme? . . . und nicht, wie in Oberammergau, in biblischem, sondern in deutschem Gewande? Man denke sich, welch große Wirkung durch eine dramatische Aufführung des Baldr-Mythus erzielt werden könnte, wenn die Darsteller wirklich Landleute oder einfache Bürgersleute wären. Wie viele herrliche Stoffe bietet doch für solche Aufführungen unser Sagen- und Märchenschatz. Welch großen Anklang vermöchte man wohl mit Vorführungen aus der Thrymskvidha zu finden: wie der Riese Thrym dem Gotte Tor den Hammer gestohlen hat, wie man nun den schlauen Loki zu Rate zieht, der dann den Riesen befragt, um welchen Preis er den Hammer wiederherausgeben will; wie Thrym nun die Freya als Braut fordert, wie Tor alsbald umständlich in das Federgewand der Freya gekleidet wird. Dann der echt bäuerisch-drastische Schluß: wie der Riese nun, begierig, sein Bräutlein aus dem Asengeschlecht zu sehen, den Schleier hebt und die sprühenden furchtbaren Augen gewahrt; wie er sich über den unersättlichen Appetit der „Freya" wundert — und wie diese ihn dann erschlägt, sobald sie des Hammers habhaft wird . . . Das alles sind doch Stoffe von unmittelbarer Verständlichkeit; und ich glaube, wir besitzen Künstler, die daraus wirklich volkstümliche Dramen zu schaffen wüßten.

Das könnten wahrhafte Volksfeste von erzieherischem Werte werden. Es ist ja heutzutage soviel die Rede von volkstümlichen Trachtenfesten. Ich will den Nutzen solcher Veranstaltungen zur möglichst langen Erhaltung bodenständiger Kleidung in den Vierlanden, im Altenburgischen usw. gewiß nicht verkennen. Im ganzen darf man daran aber keine allzu große Hoffnungen knüpfen; es ist zu viel geschichtliche Liebhaberei dabei. Wo man keinen Flachs mehr baut, dort verschwindet das Spinnrad — wo das Spinnrad verschwindet, dort tönen auch die Spinnstubenlieder nicht mehr. So ist es in allem. Das Eisenbahnnetz ist der unerbittliche Feind gegenüber allen gauweise fortlebenden Altertümlichkeiten. Da sind freilich die edlen Bestrebungen des deutschen „Heimatschutzbundes" zur Erhaltung alles dessen, was vom alten Besitze nicht unterzugehen braucht, jeder Unterstützung würdig. Aber darüber hinaus gibt es heutzutage auch viel Krankhaftes in der Altertumssucht. Man bringe doch diese Altsachen in die Museen — aber für die junge Zeit sind Umprägungen der alten Schönheitswerte in neuzeitliche Brauchbarkeit zu finden.

Namentlich in der bildenden Kunst. Auch da läßt sich das Alte nicht ewig festhalten. Der



Neuhoff. Turm bei Rapallo.

Haussohn geht zum Militär; vielleicht dient er gar bei der Garde. Vieles Neue tritt ihm da an Erscheinungen der Kultur entgegen. Er hört von seinen Kameraden, wie die neuen Sämaschinen und Eggen beschaffen sind; im Manöver lernt er Gutshäuser mit größeren Bequemlichkeiten und höherem Luxus kennen. Und in die Heimat entlassen, tritt er sofort dem Plane näher, seine alte väterliche Kate um- und auszubauen. Der nächste „Maurermeister und Architekt“ setzt ihm nun vor sein altes Strohdachhaus eine unsäglich nüchterne, „stilechte“ Fassade. Bald holt der junge Bauer die Braut ein; sie bringt ihm eine blitzeblank polierte Ausstattung ins ausgebaute Haus. Bettgestelle mit aufgesetzten Muschelverzierungen, Stühle mit reich gedrechselten Beinen, Lampen mit vergoldetem Schnörkelkram. Selbstverständlich wird alles tapeziert, der Stukkateur schraubt die unvermeidliche Gipsrosette an die Decke; der alte gemütliche Kachelofen aus Großvaters Zeiten weicht einem italienischen Aufbau mit allerlei Puttenfriesen und einer Gesimsauskragung, auf der zahllose Porzellanfigürchen ihren Platz finden.

Was will man nun dagegen machen! Will man — wie es ein mir bekannter alter Musikprofessor tat — alle alten Scheunen und Katen aufkaufen, soweit das Vermögen reicht? Ganz zuletzt stürzen auch diese alten Häuser ein; jene gutgemeinte Aufopferung bedeutet daher keinen großen Dienst an der Menschheit. Auch will ich nicht verkennen, daß manche guten Vorschläge zur Weiterentwicklung der alten Haustypen hervorgetreten sind, und daß namhafte Künstler sich dieser Frage angenommen haben. Die Dresdner Kunstgewerbeausstellung bot dafür zahlreiche sehr beachtenswerte Anregungen.

Aber diese Bewegung kann doch erst dann große Kreise ziehen, wenn die Kunst auf dem Lande, abseits der individuellen Auffassung des entwerfenden Künstlers, mit dem ganzen Volksbewußtsein in enge Verwachsung gelangt; d. h., wenn diese Kunst in den Volksschulen, Baugewerkschulen und Hochschulen, in ihrer Zusammengehörigkeit mit den ländlichen Sängen, Sagen und Sitten methodisch vertieft wird. Sonst wird daraus wieder ein Eklektizismus, wie wir ihn bei allen Stilen erlebt haben. Womöglich sollte man den Lernenden gleichzeitig die Edda erschließen, deren Geist so vernehmbar in den bäuerlichen Kunstverhältnissen weiterwirkte. Namentlich sind den entwerfenden Schülern und Hochschülern die Stimmungen der deutschen Landschaften dichterisch näher zu bringen. Ich bin mit solchen Vorschlägen bereits vor zwei Jahren hervorgetreten; sie haben auch in Zeitschriften und in Studentenkreisen lebhafte Zustimmung gefunden; aber unsere akademischen Körperschaften sind dieser wichtigen Frage noch nicht näher getreten. Unser Bauernhaus ist aber als Lehrgegenstand eine völlige Nichtigkeit ohne das vaterländische Ganze, aus dem es geboren ist. Wandere einmal in die Heide oder ins Moor. Erst in nächster Nähe erkennt man da, wo das Haus beginnt, wo die Baum- und Buschgruppen aufhören, so völlig ist die Verwachsung. Die Wiechelbäume, die Knicken, der Bauer selbst in seinem schleppenden Gang, der „Immentun“ (Bienenzaun) . . . . . alles eine Zusammengehörigkeit; da kann man nicht vom Katheder aus ein Gebäude nach Quer- und Längenschnitt für sich allein erklären. Selbst die Windmühlen haben sich in ihren eigenartigen Formen diesem allgemeinen Hymnus auf die Beschaulichkeit eingeordnet; und einen alten schwerfällig geschweiften Bauernkrug kann ich nimmer anschauen, ohne der klobigen Holzpantinen des Torfstechers im Moore zu gedenken. Was will uns auch so ein alter Oelfunzel in seinem allen tektonischen Regeln Hohn sprechenden Aufbau bedeuten, wenn wir ihn nicht in der verräucherten Spinnstube qualmen sehen? Der Gegenstand verkörpert durch Form, Farbe und Einrichtung geradezu ein Stück ländlicher Poesie; ein wirkliches Landkind denkt dabei unwillkürlich der alten Bäuerin, wie sie abends den spinnenden Mädeln gruselige Geschichten erzählt, in denen noch heute die alte Mythe geschäftig weiterwirkt.

Ueberhaupt ist die Ausbeute der bäuerlichen Kunst sozusagen eine Gesinnungsangelegenheit. Die äußerlichen Formen bedeuten da wirklich wenig gegenüber den Charakterwerten, die sie uns vermitteln. Wieviel gesunder Sinn könnte von dieser soliden Unterschicht in unsere Arbeiterhäuser verpflanzt werden, wenn man nur planvoll vorginge. Wer jemals die Behausung eines Fabrikarbeiters betreten hat, wird entsetzt gewesen sein über all den billigen Trödelkram an Deckchen, Papierfächern, Häkelarbeiten und gepreßten Blumen. Wie ungesund nimmt sich das alles aus gegenüber dem Geiste des Einfachen und Wahren, der unsere Bauernkunst auszeichnet. Traurig genug, wenn unsere Akademien die Ersprießlichkeit dieser Unterschichten für die Entfaltung einer echten Volkskunst übersehen. Aber mit Freuden sind die Bemühungen junger Künstler — auf die ich zurückzukommen gedenke — zu begrüßen; da gewahrt man schon hier und da ein kräftiges Aufwärts. Zum hundertsten Geburtstage Ludwig Richters brachte die Münchener „Jugend“ auf dem Titelblatt (von A. Schmidhammer) eine bäuerische Wiege, aus der ein munterer, gesunder kleiner Kerl hervorschaute. Eine sinnige Huldigung. Möchten sich die darin symbolisch ausgesprochenen Gedanken allgemein in unserer Kunst verwirklichen . . . .

Friedrich Seeßelberg.



G. Altheim. Sonntagmorgen.

Stilarchitektur, Kunstgewerbe und Hausbaukunst

Die Baukunst haftet am engsten am Bestehenden und ist die schwerfälligste aller Künste. In breitem, langsamen Strome fließt ihre Entwicklung dahin, und während auf allen anderen künstlerischen Gebieten Neuerungen sich oft plötzlich und mit elementarer Gewalt Geltung verschaffen, werden in der Architektur alte Formen, Konstruktionen und selbst alte Vorurteile durch Jahrzehnte auch dann noch weitergeschleppt, wenn im übrigen die Zeit für eine Reform längst reif ist. Das ist der Fall in der gegenwärtigen Architektur aller Länder. Im Besonderen aber fällt an den deutschen Verhältnissen auf, daß die Architektur an dem alten Prinzip der Stilimitation festhält zu einer Zeit, in der auf einem anderen Gebiete, dem des Kunstgewerbes, dieser Mißbrauch längst beseitigt ist und auf einer neuen Grundlage eine bewunderungswürdige Blüte der Kleinkunst und der Innenkunst heraufgekommen ist. Die alten Architektenschulen bestehen darauf, weiter in historischen Formen zu arbeiten. Sie nennen es Tradition, wenn sie die eine Aufgabe gotisch, die andere in Barockformen, eine dritte in deutschen Renaissanceformen einkleiden und sie vergessen dabei, daß Tradition nur eine lebendige Weiterentwickelung sein kann, nicht aber das Zurückspringen auf längst vergangene Kunstausübungen. Tradition ist Leben, die vergangenen Kunstausübungen aber sind tot. Es ist keine Hoffnung, diese dadurch wieder zu erwecken, daß man die äußern Ausdrucksformen, die in irgend einer Zeit gang und gäbe waren, wieder anwendet. Jedermann wird zugeben, daß unsere modernen geistigen, wirtschaftlichen und sozialen Bedingungen so gänzlich verschieden von denen der Gotik, der deutschen Renaissance und des Barock sind, daß die äußeren Ausdrucksformen einer modernen geistigen Tätigkeit notwendigerweise ebenfalls verschieden von den alten sein müssen. Wie sich unsere Sprache, unsere Umgangsformen, unsere Art dieses Verkehrs, unsere Kleidung seit jenen Zeiten völlig verändert haben, so müssen auch die architektonischen Ausdrucksformen heute andere sein.

Indessen wird solchen Argumenten bei den Architekten wenig Gehör geschenkt. Ihr Sinn ist auf der Schule auf die historischen Formen

gedrillt und ihre Bewunderung für diese ist gerade so weit entwickelt, daß sie das Bestreben haben, sie nachzuahmen. Der höhere Gesichtspunkt, diese Formen zu bewundern, ohne sie zu wiederholen, wird nicht gewonnen. Unter der Illusion der Tradition werden Maskenschneiderkunststücke verübt. Man baut romanische Ausstellungshallen, Bierkneipen in den Formen der Capella Pallatina in Palermo, deutsche Renaissance-Gerichtsgebäude und mittelalterlich-märkische Backstein-Volksschulen. Lohnt es der Mühe, diese Stilscherze in einer Uebersicht zu registrieren? Ist es wirklich von Wichtigkeit, zu wissen, wo und wieviel neue derartige Einkleidungen von Tagesaufgaben vorgenommen werden? Jedenfalls ist die Arbeit dieser Registrierung dann keine besonders erfreuliche, wenn man das Widersinnige dieser ganzen sogenannten Architekturausübung erkannt hat.

Gibt man sich Mühe, herauszufinden, wo denn in der Architektur unsrer Zeit ein Fortschritt erkennbar ist und wo die Triebkeime zu denjenigen neuen Entwickelungen verborgen liegen, die man doch schließlich in einer im übrigen so kräftigen und stark pulsierenden Zeit wie der unseren voraussetzen muß, so wird man finden, daß die wirkliche Weiterentwicklung auf gewissen Neugebieten liegt, auf solchen, die vielleicht heute noch garnicht zur Architektur gerechnet werden. Dem modernen Zeitgeiste entsprechen die Werke eines modernen Standes, der sich im letzten Jahrhundert unvermerkt neben den der Architekten gestellt hat, mehr als die Werke des Architekten selbst: die Werke des Ingenieurs. Sie sind fortschrittlich und wissenschaftlich begründet, sie sind einfach und ohne Firlefanz, sie beziehen sich auf die dringenden, unsere Zeit bewegenden Aufgaben des Verkehrs, der Fortbewegung und des inneren nationalen Austausches. Daß sie modern sind, kann also keine Frage sein. Aber sind sie Architektur? Es ist vielleicht ebenso gewagt, diese Frage zu bejahen, als sie zu verneinen. Man kommt hier gleich auf den Urgrund philosophischer Probleme und läuft Gefahr, auf dem Glatteis der Aesthetik auszugleiten. Abstraktionen und Definitionen helfen nicht über neue Zeiterscheinungen hinweg, denn sie sind aus dem Material des bisher Vorhandenen gebildet. Neuen Zeiterscheinungen gegenüber sind neue Definitionen nötig. Sicherlich kann man behaupten, daß die römischen Cirken, Basiliken, Thermen und Aquädukte mehr derjenigen Bauausübung entsprachen, die in unserer Zeit der Ingenieur in der Hand hat, als der des heutigen Architekten. Das Kolosseum in Rom wurde vielleicht in seiner Zeit als etwas ähnliches angesehen, wie die Eisenhallen eines gegenwärtigen großen Zentralbahnhofs. Und doch reihen wir diese römischen Werke heute in das Gebiet der Architektur ein. Man kommt über die Ingenieurbauten nicht mit der Definition hinweg, daß sie zwar nützlich, aber nicht schön seien. Dieser Ansicht liegt die Voraussetzung zugrunde, daß das Schöne etwas in zweiter Linie Zugetragenes sei, eine nicht notwendige Zutat. In der Tat ist hier und da das Künstlerische auf das nicht Notwendige hin konstruiert worden. Tut man das, so muß man die Architektur aus den Künsten überhaupt ausschalten, denn ihre Werke beziehen sich nur auf Notwendiges. Es wäre vielleicht ganz gut, dies zu tun, denn dann würden wir über eine ganze Kette von Irrtümern, Verkennungen, Mißdeutungen und falschen Zielen hinwegkommen. Denn es ist direkt gefährlich für denjenigen, der tektonisch bildet, zu dem Notwendigen noch künstlerische Zutaten hinzufügen zu wollen. Ein Beispiel dafür ist die moderne schlechte Architektur. Andererseits ist es für keinen Menschen möglich, sozusagen rein wissenschaftlich zu gestalten, denn alle unsere Aeußerungen sind von Sentiment beeinflußt, selbst wenn wir es nicht beabsichtigen. Dadurch unterscheidet sich eben der Mensch von der Maschine.

Das Kapitel über das Nützliche, Schöne Zweckmäßige und deren Verhältnis zum architektonischen Bilden ist noch nicht abgeschlossen, es ist eben erst begonnen. Das, was sich heute über den Gegenstand sagen läßt, können nur Ausblicke sein. Sicher ist jedoch, daß wir einer neuen Art des tektonischen Bildens entgegengehen, die weit mehr in den Werken des Ingenieurs angedeutet ist, als in denen des heutigen berufsmäßigen Architekten.

Die sich in den Einkleidungen in historische Stile erschöpfenden Ziele des Architekten sind neuerdings, wie erwähnt, durch die starke Bewegung auf kunstgewerblichem Gebiete durchkreuzt und verneint worden. Hier ist eine neue Kunstauffassung in die Welt gesetzt und bisher mit allem Glück praktisch versucht worden, die mit der Nachahmung historischer Stile nichts mehr gemein hat. Eine Gesundung der Architektur ist vielleicht von diesem neuen Geistesgebiet aus zu erwarten. Denn die Probleme, um die es sich im Kunstgewerbe handelt, sind dieselben, wie in der Architektur. Ja es ist eigentlich verwunderlich, daß das Kunstgewerbe neben der Architektur als besonderes Fach genannt wird, denn im Grunde handelt es sich bei ihm lediglich um Architektur. Das Wesen der Architektur kann nicht in der räumlichen Ausdehnung der Aufgaben gesucht werden etwa derart, daß eine Kassette und ein Schrank noch keine Architektur sei, die Architektur vielmehr erst beim Gartenhäuschen und der Villa anfange.



Ernst Stückelberg. Parricida.

Dahin führt aber die heutige Auffassung. Und es hat geradezu etwas Komisches an sich, die Kompetenzkonflikte zu beobachten, die sich zwischen Architektur und Kunstgewerbe in der Auffassung der Zuschauer ergeben.

Daß das Kunstgewerbe Architektur ist, geht vor allem auch aus der Entwicklung hervor, die es augenblicklich einschlägt. Nachdem es beim Ornament begonnen und über das Kleingerät und das Möbel hinweg zum Innenraum vorgeschritten war, steht es jetzt an der Schwelle dessen, was nach populärer Auffassung Architektur ist, am Hausbau. Die neue Bewegung im Hausbau wird schon wesentlich beeinflußt vom Kunstgewerbe, und es ist vielleicht zu hoffen, daß das Wohnhaus die Brücke und das Verbindungsglied bilden wird, auf der die im Kunstgewerbe neu entwickelten Gedanken in das Gebiet der Architekten hinüberwandern. Das Wohnhaus wird somit das Objekt sein, an dem sich eine moderne Auffassung in der Architektur zuerst betätigen wird.

Der Wohnhausbau hat in den letzten zwanzig Jahren ein anderes Aussehen dadurch bekommen, daß das Eigenhaus eine immer größere Verbreitung gefunden hat. Dadurch ist aus der mehr industriellen Kunst, die die Herstellung der städtischen Miet-Etage bedeutet, eine individuelle Kunst geworden. Von einer individuellen Wohnungskunst allein kann aber der Fortschritt und die Vertiefung im Wohnhausbau erhofft werden. Das zeigt sich deutlich in England, wo der Wohnhausbau deshalb auf so hoher Stufe steht, weil das Wohnen im Eigenhaus stets das übliche Wohnen gewesen ist. Auf dem Festlande und insbesondere in Deutschland, wo erst neuerdings die Bedingungen für das Wohnen im Einzelhause sich etwas günstiger gestaltet haben, ist der Wohnhausbau vor allem noch dadurch rückständig, daß das übliche

39

freistehende Vorstadthaus noch zu sehr die Eigentümlichkeiten des Stadthauses an sich trägt und zum eigentlichen Landhaus noch nicht geworden ist. Man kann hier dieselbe Beobachtung machen, wie bei neuen Gebilden aus Menschenhand überhaupt: das Neue geht immer über die Formen des bisher Bestandenen und die dem Wesen des Neuen eigentlich entsprechende Form muß sich erst allmählich durchringen. So sahen die ersten Eisenbahnwagen aus wie Postkutschen, die ersten elektrischen Leuchter wie Gasflammen und die ersten Automobile wie Landauer. Bei dem deutschen Landhause ist vielleicht die merkwürdigste Uebertragung städtischer Gedanken das fast nie fehlende Kellergeschoß. Unsere Baupolizeiordnungen drängen geradezu auf dieses bewohnte Kellergeschoß hin, das sie sozusagen künstlich züchten. Durch die Baupolizeivorschriften allein wird zum Beispiel die Umgebung Berlins mit Häusern besetzt, deren vierter Teil an Wohnfläche Kellerwohnungen sind. Aber auch noch andere Eigentümlichkeiten des städtischen Hauses werden heute gedankenlos auf das Landhaus übertragen. Vor allem ist man sich noch garnicht der Vorteile bewußt geworden, die die gänzlich freie Lage des Landhauses bietet, indem bei ihr die Wohnräume die richtige Lage zur Sonne und zum umgebenden Garten erhalten können. Die Wohnräume des deutschen Landhauses liegen noch fast ausschließlich nach der Straße, möge sich die Straße im Norden, Süden, Westen oder Osten des Hauses erstrecken.

Alle diese Ungereimtheiten und Unreifheiten des deutschen Landhauses müssen noch bekämpft werden, um es zu dem zu machen, was es sein müßte: einem aus seinen Bedingungen entwickelten, alle Vorteile seiner freien Lage und seiner Umgebung verkörpernden Gebilde.

Das englische Haus stellt heute die reinste Form eines logisch entwickelten Landhauses dar und hierin beruht seine Vorbildlichkeit. Aus diesem Grunde ist das englische Haus berufen, eine noch viel größere Einwirkung auf das Landhaus des Festlandes auszuüben, als es heute schon ausübt. Freilich möchte man dabei wünschen, daß die Vorbildlichkeit nicht in Aeußerlichkeiten gesucht würde, wie das nur zu häufig geschieht. Das Aeußere des deutschen Landhauses wird ein ganz anderes Gepräge tragen müssen als das englische Haus, denn unsere Eigentümlichkeiten, unsere geschichtliche Tradition, unsere Lebensweise und unsere Kunstanschauungen sind von den englischen verschieden. Aber die Gestaltungsprinzipien, die Anlage und der Ausbau sollten ebenso logisch, natürlich und unbefangen sein wie beim englischen Hause. Unendlich viel zu lernen ist schließlich von England in sanitärer Beziehung, in welcher dieses Land im 19. Jahrhundert überhaupt führend vorangegangen ist.

Die heutige Bewegung im Landhausbau, die wir in allen Ländern beobachten können, gründet sich auf eine vermehrte Liebe zur Natur, die man zunächst wohl als Gegenwirkung gegen den Zusammenstrom der Menschen in den Städten auffassen muß. Daneben spricht der sich ständig mehrende Wohlstand der bürgerlichen Schichten mit. Landhäuser hat es zu allen Zeiten gegeben, aber sie waren ein Vorrecht der höheren Stände. In England entwickelte sich im neunzehnten Jahrhundert zuerst die Sitte, daß auch bürgerliche Schichten der städtischen Bevölkerung aufs Land hinauszogen. Die unerläßliche Bedingung dafür ist die gehörige Entwicklung der Verkehrsmittel, die Möglichkeit, auf dem Lande zu wohnen, hängt wesentlich von der Ausgestaltung des Eisenbahnwesens zusammen. Je schneller und billiger die Beförderung der städtischen Bevölkerung vom Lande und aufs Land stattfinden kann, um so rascher wird die Bewegung im Landhausbau vorwärts schreiten, und um so weiter werden die Vororte der Städte hinausrücken. In England waren die Eisenbahnverkehrsverhältnisse namentlich der Umgegend von London schon in den sechziger Jahren weit genug entwickelt, um die Bebauung von ungeheuren Gebieten mit Landhäusern zu gestatten. In Deutschland setzte in den größeren Städten die landhausmäßige Vorortbebauung erst nach 1870 zaghaft ein und steigerte sich zu wirklicher Bedeutung erst in den neunziger Jahren. Augenblicklich jedoch sind wir mitten in einer außerordentlich starken Landhausbaubewegung begriffen. Der Drang aufs Land wird allgemein und es ist die Sehnsucht fast jedes Einzelnen, dem Lärm der städtischen Straßen zu entfliehen. Villenvororte entstehen um alle unsere Großstädte herum und zwar in raschester Folge, man könnte fast sagen, mit Ueberstürzung. Wenigstens ist, architektonisch betrachtet, das, was entsteht, keineswegs durchaus erfreulich, im Gegenteil, man kann die Situation so auffassen, daß die ungemein vermehrten Aufträge im Landhausbau die deutsche Architektur in einem Zustande antreffen, der ihr noch nicht gewachsen ist. Straße um Straße wird mit Häusern besetzt, die mehr eine Kränkung als eine Freude des Schönheitssinnes sind. Am schlimmsten darin sind die Vororte von Berlin, in die die ganze Unkultur, Protzerei und parvenühafte Gesinnung des Berlinertums verpflanzt wird. Wenn man unter zwanzig Häusern ein einziges findet, das wenigstens nicht durch Ausschreitungen beleidigt, so kann man sich freuen. Man ist zufrieden mit dem Einfältigen, ja Ungeschickten, so lange es nur nicht diese schreckliche Prahlsucht zeigt, die aus den Miethausfassaden der Berliner Straßen in die Villen-Vororte

ausgewandert zu sein scheint. Wem die Förderung der deutschen künstlerischen Kultur am Herzen liegt, den kann es nicht anders als schmerzlich berühren, daß diese enorme Landhausbautätigkeit zu einer Zeit eintritt, in der unsere Architekturausübenden noch mitten in der Unkultur stehen. Und man wird von einer traurigen Resignation befallen, wenn man bedenkt, daß nun diese Zeugen der Barbarei unserer Zeit auf Jahrzehnte, vielleicht auf hundert Jahre stehen bleiben und der Nachwelt unsere Gesinnung überliefern.

Weniger niederdrückend als in Berlin sind die Leistungen im Hausbau in den anderen deutschen Großstädten. Am erfreulichsten tritt uns die Münchener häusliche Baukunst entgegen. Hier hat sich seit etwa zehn Jahren eine örtlich gefärbte Bauweise entwickelt, die sich an den einfachen Putzbau der alten Münchener Bauten um 1800 anschließt. Hervorragende Architekten, wie Gabriel und Emanuel Seidl haben schon seit Jahrzehnten den Boden vorbereitet, auf dem eine vielköpfige jüngere Architektenschule jetzt höchst erfolgreich arbeitet. Ja sogar die einfachen Bauunternehmerhäuser haben etwas vom Geiste einer einfachen Natürlichkeit und einer bescheidenen Zurückhaltung aus dieser Bewegung geerbt, sodaß sie durchaus erträglich sind. So ist München vielleicht der Ort, dessen Vororte das erfreulichste Niveau von Landhaus-Architektur zeigen.

Auch in Stuttgart und Karlsruhe kann man beobachten, wie eine ruhigere und gesündere Richtung im Landhausbau sich Boden zu verschaffen sucht. In Karlsruhe schlagen die Bauten von Billing mit ihren knorrig monumentalen Anläufen neue Wege ein. In Stuttgart wirkt neuerdings Theodor Fischer in seiner ruhigen, monumentalen, an die beste alte deutsche Baugesinnung anknüpfenden Art vorbildlich, und es ist zu hoffen, daß der Nachwuchs, den er als Lehrer erzieht, im weitesten Sinne verbessernd auf das deutsche Niveau einwirken wird.

Einen großen Einfluß auf den neueren Landhausbau hat Darmstadt ausgeübt, wo im Jahre 1901 eine Ausstellung von Häusern der Darmstädter Künstlerkolonie stattfand, die ungemein anregend auf das deutsche Publikum gewirkt hat. Wenn man auch sagen muß, daß der architektonische Aufbau der Häuser nicht dem hohen Ton der Ankündigungen entsprach, mit dem die Ausstellung bekannt gemacht wurde, so war doch die Inneneinrichtung der Häuser in höchstem Grade gelungen. Hier zum ersten Male berührten sich die innersten Bestrebungen des modernen Kunstgewerbes mit denen des Wohnhausbaues, und insofern bildet die Darmstädter Ausstellung einen Markstein in der Entwickelung des modernen deutschen Hauses. In ähnlichem Sinne wie die Darmstädter Künstler (damals Olbrich, Behrens, Christiansen, Huber usw.), wirkt heute in der Nähe von Darmstadt Metzendorf, der in den kleineren Orten der Bergstraße, vor allem in Bensheim, ganze Dutzende sehr guter Landhausbauten geschaffen hat. Sind Metzendorfs Häuser vielleicht auch im Aeußeren noch etwas zu unruhig, so sind sie doch insofern vorbildlich, als sie eine vollendete Raumgestaltung und feinste künstlerische Durchbildung im Innern aufweisen.

Sehr gute Anläufe finden sich in Deutschland auch in Dresden, wo Kreis, Schumacher, Tscharmann, Max Hans Kühne u. a. im Villenbau tätig sind. In anderen Großstädten ist die gesunde Richtung weniger ausgesprochen, und in den kleinen Provinzialstädten sind die Verhältnisse meist sehr betrübend. Im allgemeinen gehören in Deutschland die erfreulichen Leistungen im Landhausbau durchaus zu den großen Seltenheiten. Häuser, die auf künstlerischen Wert Anspruch erheben können, ja, die überhaupt nur eine anständige, sachliche Gesinnung zum Ausdruck bringen, sind Ausnahmebauten. Unendlich viel muß gerade auf diesem Gebiete noch gebessert werden, ehe wir uns rühmen können, einen deutschen Landhausbau zu haben, dessen wir uns nicht zu schämen brauchen.

Freilich könnte man sich damit trösten, daß in anderen Ländern, von England abgesehen, die Lage auch nicht viel besser ist. Namentlich fällt bei den romanischen Völkern auf, daß, sobald sie daran gehen, ländliche Hausformen einzuführen, sie in bedenklicher Weise irregehen. Das, was man in Frankreich und Belgien als „le cottage" bezeichnet, ist meist eine ganz mißverstandene Uebertragung von englischen Aeußerlichkeiten, parfümiert und elegant gemacht für den französischen Geschmack. Eine viel bessere Gesinnung kann man in Holland beobachten, wo die alten entzückenden Landhäuser auch einen günstigen Einfluß auf die moderne Landhausarchitektur auszuüben begonnen haben.

Vielleicht das beste, was auf dem Kontinent überhaupt an Hausarchitektur geleistet wird, ist in Wien auf der hohen Warte zu sehen. In den Häusern Joseph Hoffmanns und Koloman Mosers ist eine völlige Harmonie des Innenraums vereinigt mit der sachlich besten Anlage und einem architektonisch guten Aufbau. Worin die Häuser aber besonders hervorragen, das ist die vollendete Durchbildung jedes einzelnen Zimmers, in dem stets auch das gesamte Mobiliar von den Künstlern entworfen wird. Hier sind Marksteine des Landhausbaues errichtet, die den Beginn einer besseren Zeit andeuten. Wenn auch nicht gehofft werden kann, daß der gesamte Wohnhausbau auf ein ähnliches hohes Niveau gehoben werden kann, so üben derartige Werke doch einen veredelnden Gesamteinfluß auf ihre

Zeit aus, der für die Hebung der Kultur von höchster Bedeutung sein muß.

Von dem jungen Nachwuchs, der die Bestrebungen der modernen kunstgewerblichen Bewegung in sich aufgenommen hat und sie in der Architektur zu betätigen sucht, muß gehofft werden, daß er eine erträgliche Kultur auch im deutschen Landhausbau herausführen wird. Die Generation der Stilarchitekten, die heute noch am Werke ist, wird diese Aufgabe nicht lösen. Wer der Ueberzeugung ist, daß sich nicht auf der Grundlage unserer Zeit, sondern nur durch die Nachahmung der Kulturäußerungen anderer Zeiten architektonische Werke schaffen lassen, mit dem ist nicht zu rechnen. Das Rettungswerk aus der Verbildung, in die wir durch ein Zeitalter rückwärts blickender Stilimitationen gekommen sind, läßt sich nur von denen erwarten, die standhaft vorwärts blicken, unsere Zeit nehmen, wie sie ist, und mit klarem Blick den Bedingungen und Erfordernissen der Gegenwart künstlerische Gestalt zu geben suchen.

Hermann Muthesius.



Steinhausen. „Tischlein deck dich." (Tuschzeichnung.)

Zur Volkskunst

Wenn eine Kulturbewegung erst eine Etikette erhält, dann ist sie dahin gesichert, von den meisten mißverstanden zu werden. Das ist auch den Volkskunstbestrebungen nicht erspart geblieben, die im wesentlichen große teilnahmslose Massen für die Kunst erobern wollten, die daher erst einmal festzustellen suchten, was die Masse einst als Kunst schuf und weiterbildete und nun sofort altertümelnder Neigungen verdächtigt wurden. Daß die Vertreter des Jugendstiles hier ihre gefährlichsten Gegner witterten und darum als gewiegte Strategen diesen Punkt allein zum Angriff auswählten, lag allerdings sehr nahe; denn die Volkskunst kann stets nur die natürliche Gegenwirkung gegen eine von allem Herkommen losgelöste Form sein, die in dem bunten Spiel ungebundener Phantasie ihre innere Unwahrhaftigkeit so lange verbarg, als sie neu war und noch von den großen Pfadfindern dieser Kunst allein getragen wurde. Seit die gepriesene neue Richtung aber als Modesache auch von der Menge mittelmäßiger Talente, die jede Zeit und jede Kunstrichtung im Gefolge hat, aufgegriffen wurde, da mußte sich mehr und mehr das Unfruchtbare, Gespreizte und Unkünstlerische ihrer kleinzieligen, aber um so lauteren Demonstrationen enthüllen. Es war nur eine notwendige Folge, daß sich aus dem launenreichen Wechsel einer Kunstanschauung, die nur den Ehrgeiz hatte, es anders zu machen als es die Vor- und Mitzeit taten, eine Stimmung für eine entwicklungsfähigere Kunst herausbildete. Die Entwicklung macht weder in der Natur noch in der Kunst Sprünge; wo es versucht wird, rächt sie sich, indem sie mitten auf dem Wege stehen bleibt. Das haben wir als Augenzeugen erlebt und erleben es noch, zugleich aber erkennen wir als den Kern einer entwicklungsfähigen Kunst die konstruktiven Elemente, welche von einer philologisch-einseitigen und wissenschaftlichen Betrachtung aus dem Auge verloren wurden, um lediglich die erstarrte Form zu registrieren. Gegen diese Einseitigkeit war eine kräftige Gegenbewegung wohl am Platze, welche mit den Anfängen der modernen Kunst einsetzte. Das ist ihr größeres Verdienst, als die gesamte Quersumme ihrer Werke ausmacht. Aus der Konstruktion und der Technik hatte sie ihre formbildenden Elemente bezogen; nur beschränkte sie sich bald auf die Form und verzichtete leicht auf jene. Wäre sie ihrem Ausgangspunkt treu geblieben, dann hätte sie den Anschluß an die Ueberlieferung von selbst gefunden, namentlich an die Kunst der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, die in der Konstruktion bis zum Verzicht auf jede Schmuckform vorgedrungen war. Die Künstler — nicht die Virtuosen — erkennen dies auch mehr und mehr; die Dresdener Kunstgewerbe-Ausstellung, welche als ein „Dokument deutscher Kunst", um ein bekanntes Wort zu gebrauchen, vielleicht erst später richtig eingewertet werden kann, ist in dieser Beziehung ein eindrucksvolles Ereignis. Während noch vereinzelte Erscheinungen die schlecht verhüllte Absicht zeigen, durch Häufung künstlich gesteigerter Schwierigkeiten mit einer glänzenden Stoffbeherrschung zu kokettieren, die — wir sehen es klar bei van de Velde — nur zu einem Barock des Materialstiles führt, klingt aus der Mehrzahl der in Dresden vereinigten Schöpfungen heraus die Sehnsucht nach Wahrheit und Einfachheit, wie wir sie so häufig in den bescheidenen Werken unserer Bauernkunst finden.

Nicht alles, was wir pietätvoll als Volkskunst schätzen, braucht darum auch gleich entwicklungsfähig zu sein. Der geschichtliche Gang der Ereignisse hat auch sie mit trockenen Formen beschwert; trotzdem schließt sie in ihrer Einfachheit das ein, was wir bei unserer erhöhten Bewertung der Konstruktion und der Technik als die Grundlage einer Zukunftskunst betrachten. Die Probe auf das Exempel ist im Vorjahre durch die im Berliner Kunstgewerbe-Museum veranstaltete Ausstellung „Die Kunst auf dem Lande" gemacht worden. Nicht die Denkmäler bäuerlichen und kleinbürgerlichen Fleißes waren es, die durch ihren Gehalt und eine gewisse frühe Modernität bedeutsam für die Zukunft werden konnten, sondern die Wege, welche von hier aus, in das zeitgenössische Leben überführten. Die baukünstlerischen Bestrebungen ließen dies am deutlichsten erkennen, zugleich aber auch die enge Berührung dieser streng modern empfindenden Baukunst mit der der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Ernst Kühn in Dresden, Schultze-Naumburg in Saaleck, Wagner in Bremen und die leider nicht namhaft gemachten Kräfte des preußischen Ministeriums der öffentlichen Arbeiten und der Kgl. Ansiedelungskommission in Posen stehen hier in erster Reihe durch Arbeiten, welche glücklich die Ueberlieferung wieder aufnahmen, ohne altertümlich zu sein. Diese Arbeiten legten dar, daß gewisse Erfahrungen nicht durch neuere technische Errungenschaften überflüssig

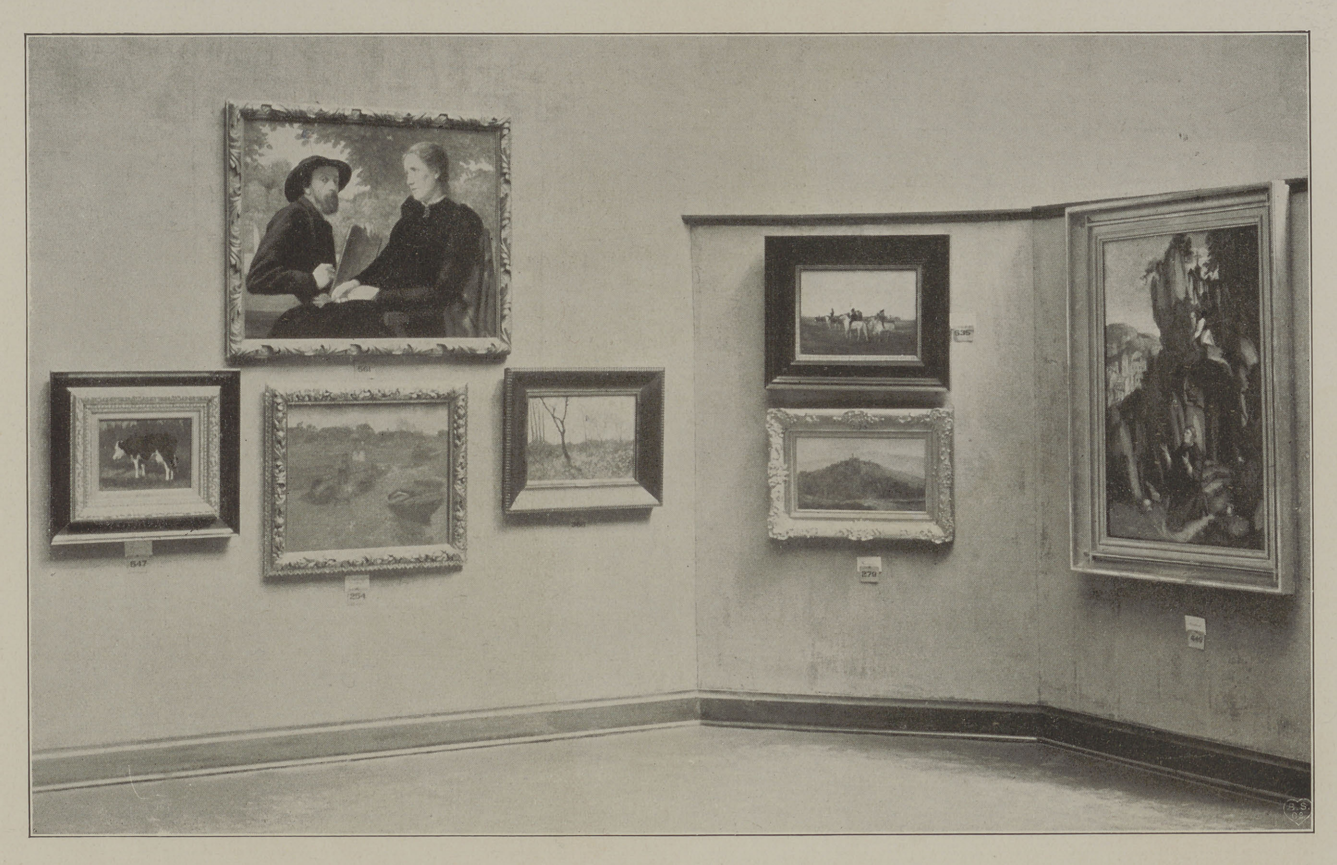


Deutscher Saal in der Kölner Kunstausstellung. Hinterwand.
(Oben und unten: Burgkmaier und Grünewald; rechts und links: Binder und Hauser.)

werden und noch mehr, daß ein tüchtiger Künstler dadurch noch lange kein Epigone im schlechten Wortsinne wird, wenn er diese Erfahrungen sich zunutze macht. Der Sieger in dem Wettbewerb um den Universitätsbau in Jena, Theodor Fischer in Stuttgart hat diese Erkenntnis wohl am klarsten auszunützen verstanden.

Im allgemeinen wird man jedoch, wenn man von Volkskunst spricht, nicht an große monumentale Taten denken dürfen. Wenigstens zunächst noch nicht. Die Volkskunstbestrebungen gehen, wie das schon oben gesagt ist, vorerst dahin, die große Menge wieder für künstlerische Kultur empfänglich zu machen. Für diese — nicht für die Künstler — wendet sie sich an das Erbe der Vergangenheit, das noch nicht vollends tot ist, weil wir zum Teil noch in ihm stehen und wirken. Dieser erzieherischen Aufgabe war die Ausstellung „Die Kunst auf dem Lande" gewidmet, auf die manche Ereignisse des letzten Jahres zurückgehen. Sie bewegen sich nach drei Seiten hin. Den breitesten Raum nehmen die Arbeiten ein, die uns Schulbeispiele für eine geläuterte Kunstkultur geben wollen; sie sind also vorzugsweise literarischer Art. Ihnen schließen sich Wettbewerbe für bestimmte Bedürfnisse und bestimmte Kreise an und schließlich jene eindrucksvollen Aeußerungen der Regierungen, die für die Erhaltung unserer Heimat Beistand verheißen.

Gleich die Erfolge des Wettbewerbes für freistehende Ein- und Zweifamilienhäuser, welche der hessische Zentralverein für Errichtung billiger Wohnungen ausgeschrieben hatte, bewiesen durch die 287 eingegangenen, zum Teil vorzüglichen Arbeiten das starke Echo in der Architektenwelt. Vor allem hob er eine Anzahl jüngerer Kräfte empor, die in der Stille sich dem Studium unsrer bäuerlichen und kleinbürgerlichen Kunst zugewandt hatten. Da ist der junge Wienkoop in Darmstadt in erster Reihe zu nennen, der mit seinen konstruktionsklaren, einfachen und doch überaus malerischen Entwürfen die Augen auf sich zog. Von gleichem Erfolg war der Wettbewerb begleitet, der von dem Schaumburg-Lippeschen Minister von Feilitzsch und dem preußischen Regierungspräsidenten Dr. Kruse in Minden gemeinschaftlich zur Beschaffung mustergültiger Entwürfe für das niederdeutsche Bauernhaus ausgeschrieben war, und der über 400 Entwürfe vereinigte. Wenn man bei den engen Schranken dieses Ausschreibens vielleicht die Gefahr archaistischen



Deutscher Saal in der Kölner Kunstausstellung.
(Kabinett mit dem Doppelporträt Steinhausens.)

Schwergewichts fürchten durfte, so hat das Ergebnis diese Besorgnisse zerstreut und den Beweis für das ernste Bestreben erbracht, aus der engeren Heimatkunst zu einer modernen Lösung dieser von einer konservativ gerichteten Wirtschaftsform eingeengten Aufgabe zu gelangen. Von den Siegern in diesem Wettkampf, Oldenmyer, Münch, Frings, Cawel und Roge, dürfen wir noch Treffliches erwarten.

Einen gleichen verheißungsvollen Wechsel auf die Zukunft hat auch der Münchener Fr. Zell ausgestellt, der die Ergebnisse seines Unterrichts in einem kleinen unscheinbaren Hefte veröffentlichte und die Richtung der Entwicklung für das oberbayerische Haus darlegte. Das lenkt uns auf die literarischen Gaben zurück, die in reicher Fülle erschienen sind, wenn auch der Geschäftssinn bei ihnen oft größer war als das Bedürfnis. Bei Gelegenheit der konstituierenden Versammlung des Bundes Heimatschutz in Dresden überraschte Oberbaurat Schmidt die Anwesenden durch den rechnerisch und zeichnerisch gelungenen Nachweis von der praktischen, billigeren und künstlerisch hervorragenden Tätigkeit der sächsischen Forstverwaltung. Durch Gegenüberstellung einzelner der berüchtigten akademischen Schablonen-Entwürfe und der schlichtschönen bodenständigen Bauweise und ihrer Baukosten konnte man sich von dem Tiefstand unserer Baukunst überzeugen, soweit sie sich mit einfachen Gebrauchshäusern befaßte. Es ist ja ein längst erkannter Notstand, daß die meisten Bauten auf dem Lande von kleineren Handwerksmeistern hergestellt werden, die dank dem gänzlich auf den Sand geratenen Baugewerkschul-Unterricht dieser Aufgabe nicht im entferntesten gewachsen waren. Unter diesen Umständen ist es ein Gewinn von dauerndem Werte, daß jene Entwürfe mit Hilfe der sächsischen Finanzverwaltung unter dem Titel „Forsthäuser und ländliche Kleinwohnungen in Sachsen" im Buchhandel erschienen sind. Was hier durch unmittelbare Berücksichtigung der Zeitbedürfnisse erreicht ist, hat durch die Beschränkung auf die mustergültigen vorhandenen Bauten der Regierungspräsident von Trier durch die Veröffentlichung rheinischer Fachwerkbauten (durch von Behr) eingeleitet, nachdem er bereits vorher Entwürfe für Neubauten hatte veröffentlichen helfen.

Wieder zurück auf die Grundlage einer heimatlichen, bodenständigen Bauweise leitet uns das mehrfach zum Ausdruck gelangte Streben,

die Herrschaft des Geometers aus unseren Ortsbildern zu verdrängen. Wir stehen noch alle unter dem Eindruck, den die wuchtige Anklageschrift Camillo Sittes „Ueber den modernen Städtebau" hervorgerufen hatte. Auf den verschiedenen Denkmaltagen, namentlich in Erfurt und Mainz hat sich diese Bewegung breitere Bahn gebrochen und für manche kleinere Stadt segensreiche Wirkung gehabt. Allerdings stehen wir noch in ihrem Anfange; indessen hat schon selbst ein dörfliches Gemeinwesen, das bei Jena gelegene Dorf Burgau, einen Ortsbauplan aufgestellt, der den Forderungen nach Schutz der Heimat weit entgegenkommt. Da man auch von anderer Seite — von den deutschen Geschichtsvereinen aus — mit gleichen Forderungen an die Landesregierungen herangetreten ist, da auch bereits mehr und mehr Kleinstädte ihr Ortsbild durch eigene Bauordnungen zu schützen suchen, so darf man hier Vertrauen in die Zukunft setzen.

Alle Bestrebungen nach einer künstlerischen Kultur müssen von der breitesten Grundlage ausgehen, wie sie auch organisch zusammenwachsen müssen. Soll sich das Haus wieder als Einzelheit dem größeren Ganzen der Heimat unaufdringlich und taktvoll anschmiegen, dann darf die Siedelung als der größere Rahmen nicht vernachlässigt werden. In erster Linie werden die Augen natürlich immer wieder auf das Haus gelenkt; erst mit der vertiefteren Kunstempfindung treten die unkünstlerischen Mängel der Zusammenhanglosigkeit hervor. Van de Velde hat unlängst in einem im Berliner Kunstgewerbe-Verein gehaltenen Vortrag versucht, eine Einheit vorzurechnen, indem er alle die Vorzüge des Gegenwartlebens, namentlich der Technik, im einzelnen bewertete, und aus der so gewonnenen Summe die Forderung herleitete, mit der Vergangenheit überall zu brechen. Leider hat er es nicht vermocht, den glücklichen modernen Normalmenschen vorzustellen, der über alle diese Errungenschaften vorurteilslos verfügen konnte. Und wenn wir zugeben, daß er selbst dank seiner Zielsicherheit, Energie und seinen äußeren Erfolgen diesem Typus nahe kommt, so haben doch die kühnsten Neuerer — er selbst an der Spitze — noch nicht darauf verzichtet, die Kunst für alle zu erstreiten. Die meisten Menschen müssen sich nach der Decke strecken — auch in künstlerischer Hinsicht! Darum ist es jedenfalls wichtiger, in dem einzelnen die Anlagen zu stärken, welche ihn zu zu einer selbständigen Kunstempfänglichkeit vorbereiten. Es braucht das keineswegs dieselbe zu sein, die der Nachbar besitzt; im Grunde genommen hat schließlich jeder seine Kunst für sich, wie er seinen Geschmack für sich hat. Darum sucht die Volkskunst nicht die an der Peripherie gelegenen Kunstkeime zu entwickeln, sondern die nächstgelegenen zu pflegen und darüber hinweg sie zu einer Ganzheit — für das Individuum! — zu vereinigen.

Das haben unsere Regierungen zum Teil erkannt, wenn sie den Volkskunstbestrebungen ihrerseits mit bestimmten Kundgebungen zur Seite stehen, die von der Erhaltung bodenständiger Kunst ausgehen, um zu verhüten, daß sie durch Bauausschweifungen in der nächsten Nachbarschaft beeinträchtigt werden. So hat die bayerische Regierung es ihren Organen zur Pflicht gemacht, darüber zu wachen, daß alte malerische Städtebilder nicht durch Warenhausungetüme zerstört werden. Sie konnte sich dabei auf gefährliche Experimente berufen, während sie in Rotenburg o. T. die Wirkung einer liebevollen Pflege aufzeigen konnte. Ihr sind die weimarsche, hessische, sächsische und preußische Regierung gefolgt, indem sie in ihren Wirkungskreisen auf die Anlehnung an die heimische Bauweise hinwiesen. Alle diese Kundgebungen zeugen davon, daß man die Schäden, welche von einem maßlos vorgehenden Bauunternehmertum unserer Heimat zugefügt sind, erkennt und sie zu erschweren sucht. Den Stier bei den Hörnern zu packen, indem man auf der einen Seite das Pfuschertum in der Baukunst unterdrückt, auf der anderen Seite die gefährlichen Auswüchse der niederen und mittleren Bauschulen beschneidet, hat man allerdings noch nicht gewagt. Immer noch dürfen Unternehmer, die vielleicht nie einen Ziegel in der Hand gehabt haben, als Baumeister ihr Unwesen treiben, und immer noch gibt es Bauschulen, die jahraus, jahrein ihre Zöglinge mit Palast- und Kirchenfassaden beschäftigen, anstatt ihnen die heimische Bauart in ihrer Einfachheit und Wahrheit vorzuführen. In diesem Zustande ist es immerhin ein günstiges Zeichen, wenn das Unbehagen über diese Zustände nun bereits bei den Architekten selbst zum Ausdruck kommt und sie ihrerseits zu Aeußerungen veranlaßt. So ist in den letzten 12 Monaten kaum eine Architekten-Versammlung vorüber gegangen, die sich nicht mit der Reorganisation der Bauschulen beschäftigt hätte. Ja, es fängt diese Abwehr bereits an, auch die Hochschulen in ihren Kreis zu ziehen. Die Frage, ob Beamte oder Künstler ausgebildet werden sollen, ob diese oder jene die großen Staatsbauten entwerfen sollen, ist mehrfach öffentlich behandelt worden.

Berührt die letzte Frage die Volkskunstbestrebungen zunächst nur soweit, als man hoffen darf, daß sie einst auch auf der Hochschule systematisch gepflegt werden, so hat der Kampf um die mittlere und niedere Bauschule für sie einschneidende Bedeutung. Nur die Kräfte, welche von hier aus in Wirksamkeit treten, werden die Aufgaben in dem Dorf und der Kleinstadt zu erledigen haben. Sind sie mehr auf Vignola'sche

Säulenordnungen dressiert, als mit der Fähigkeit herangebildet, die heimische Bauweise als deutsche Kunst zu empfinden und weiterzubilden, dann ist für das Land wenig zu hoffen. In diesen Tagen ist das große Werk über „Das Bauernhaus im Deutschen Reiche und in seinen Grenzgebieten“ vollendet worden und damit eine Grundlage für eine gesunde landschaftliche Bauweise gelegt worden. Nun dürfen wir in der nächsten Zeit erwarten, daß es seine Wirkung auch auf die Erziehung zum baukünstlerischen Schaffen ausübe. Vertrauen erweckt es mindestens, daß sich unsere Künstler mehr und mehr zu landschaftlichen Gruppen zusammenfinden, die in der Heimat das höchste Ziel ihres Wirkens sehen. Die Worpsweder sind hier mit gutem Beispiel vorangegangen; sie haben ein gut Teil zur Schätzung heimischer Kunst beigetragen. Neuere — im letzten Jahre vollzogene — Gruppierungen lassen vermuten, daß diese Bewegung nicht zufälligen Ursachen entspringt, sondern daß sie eine Frucht tiefgehender Kulturströmungen darstellt, die auch die vorerwähnten Aeußerungen getragen haben.

Wer sich vor etwa fünf Jahren Rechenschaft über die Fortschritte der Volkskunst geben wollte, hätte einen mageren Bericht zusammengebracht. Heute ist die Umschau eines Jahres nicht nur erheblich, sondern es wachsen mehr und mehr Bestrebungen hinein, die von anderem Boden ausgehend, nach dieser Seite hin münden. Die Volkskunstbewegung ist weder Stileinschränkung noch Altertümelei; sie ist Kulturbewegung und wie viele Parallelbestrebungen von der Sehnsucht nach einer deutschen Kultur getragen. Das wird sich zweifellos noch deutlicher bemerkbar machen, sobald die erzieherische Kraft dieser Kunst weitere Anerkennung gefunden hat. Erst dann — d. h. wenn sich sowohl die allgemein bildenden Anstalten, die Berufs- und Hochschulen ihren Bestrebungen geöffnet haben werden —, wird sie die letzten Widerstände formtüftelnder Aestheten überwinden. Das ist natürlich nicht ihr Endziel — dazu wäre dies doch zu gering! — sondern eine Nebenwirkung, die aber die Bahn frei machen würde für die vielen Talente, welche heute ihre Kraft nutzlos einem Irrbilde opfern.

Robert Mielke.



43

G. Altheim. Kornfelder.



Rembrandt. Landschaft. (Radierung.)

Die Rembrandt-Feier

Die Festlichkeiten, mit denen die Völker dieses Planeten am 15. Juli 1906 die dreihundertste Wiederkehr von Rembrandts Geburtstag feierlich begingen, waren in mehr als einer Hinsicht bezeichnend für die allgemeinen Kunstzustände unserer Zeit. Die schrankenlose Verehrung und Begeisterung für den Alt- und Großmeister der germanischen und protestantisch gesinnten Kunst deutet auf den Umschwung der Anschauungen und des Geschmacks seit den Zeiten, da der Name des göttlichen Raffaello eine Gattungsbezeichnung für den Maler schlechthin war: an Stelle der strengen Kompositionskunst ist in der Liebe der modernen Menschheit die Kunst der freien Anordnung getreten, an Stelle der schönen Linie die Reize der Farbe und des Lichts, an Stelle des Zeichnerischen das Malerische; der Rhythmus der koloristischen und luministischen Werte hat den Rhythmus der Konturen verdrängt, die tiefbohrende Analyse der sinnlichen Farbenempfindung das gefällige Arrangement der Form, die „intime Kunst" die „große Kunst". Diese Tatsachen bestimmen nicht allein unsere Erwartungen von der Malerei der Gegenwart und der Zukunft, sondern nicht minder unsere Stellung zu den alten Meistern. Zugleich war der Verlauf der Feier charakteristisch für die ungeheure Publizität, deren sich die Kunstangelegenheiten heute erfreuen. Noch niemals hat sich ein Fest zu Ehren eines Malers in so hellem Licht der Oeffentlichkeit abgespielt, noch nie hat seit glorreichen Renaissancetagen das ganze Volk eines Staatswesens mit solcher Leidenschaft an einem Ereignis dieser Art teilgenommen, noch nie ein kleines Land kraft seiner Kunstvergangenheit eine Woche hindurch so lebhaft die moderne Welt beschäftigt.

Als 1869 zweihundert Jahre seit Rembrandts Todestag verflossen waren, hat sich, wie Wilhelm Bode in Erinnerung rief (Voss. Ztg. Nr. 326), niemand darum gekümmert. Schon deshalb nicht, weil man das Todesdatum des Künstlers gar nicht kannte und auch gar nicht danach forschte. Gerade in jenem Jahre 1869 erwarb Graf Mniczek auf einer Versteigerung in Paris die zwei Bildnisse von Frans Hals für 15 000 Frcs., die vor einigen Monaten seine Witwe um 800 000 Frcs. an Pierpon Morgan verkauft hat — ähnlich ist es um die Wandlung bestellt, die seit jenen Tagen die Preise von Rembrandts Bildern durchgemacht haben. Die Rembrandt-Forschung lag noch im argen. Seit dem Versuch eines Katalogs der Radierungen, den Gersaint schon in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts angestellt hatte, seit John Smiths fragmentarischem Verzeichnis der Gemälde war sie sehr langsam fortgeschritten, und es dauerte geraume Zeit, bis die Bemühungen der holländischen Archivare Houbrakens phantasiereiche Nachrichten über Rembrandts Leben auf ihre Glaubwürdigkeit hin prüften. Nun aber, während des letzten Menschenalters, ging es rapid aufwärts, und im Jahre 1897 konnte Bode, dessen Name im Rembrandt-Jubeljahr immer wieder genannt werden muß, der für die neue Rembrandt-Forschung überhaupt erst die Grundlage schuf, mit Unterstützung von Hofsteede de Groot das erstaunliche Werk einer vollständigen Ausgabe sämtlicher vorhandenen Gemälde des Meisters mit erläuterndem Text in Angriff nehmen, das in der ersten Hälfte dieses Jahres 1906 gerade zur rechten Zeit vor den Festen abgeschlossen wurde — ein standard work, für das die Kunstgeschichte kein Seitenstück kennt.

Der Dank an die Männer, denen wir Heutigen unsere Kenntnis Rembrandts überhaupt erst verdanken, machte den würdigen Beginn der Feste in Holland. Am 13. Juli erfolgte die feierliche Ehrenpromotion der fünf Kunsthistoriker — Dr. Bode aus Berlin, Emile Michel aus Paris (dessen großes Rembrandtwerk Anfang der neunziger Jahre die neue Rembrandt-Verehrung in Frankreich einleitete), Dr. A. Bredius aus dem Haag, Dr. Hofstede de Groot und Jan Veth, der Maler und Schriftsteller — durch die philosophische Fakultät der Universität Amsterdam. Der Festakt erhielt seinen besonderen Reiz dadurch, daß der Promotor ein leiblicher Nachkomme Jan Six' war: Prof. J. Six, Ordinarius der Kunstgeschichte an der Amsterdamer Universität, der, wie erzählt wird, von seinem Ahnherrn nicht nur den Namen, sondern auch die Gesichtszüge geerbt hat, die Rembrandt in zwei seiner herrlichsten Werke festgehalten hat. Es war ein in der Geschichte der (heute nicht mehr in Ehren stehenden) akademischen Promotionen denkwürdiger Augenblick, als der Rektor Prof. de Bussy seine die Feier einleitenden Worte (nach dem vortrefflichen Bericht der Voss. Zeitg. in Nr. 328 H) mit dem Rufe schloß: „Jan Six, ich lade Euch ein, aus den Blättern von Rembrandts Buch zum Vorschein zu kommen, aus dem Rahmen des von Rembrandt abkonterfeiten Gemäldes zu treten, den breitgeränderten Hut und den roten Mantel abzulegen, Euch mit Talar und Barett zu bekleiden und als unser Kollege das Werk zu vollbringen, das Euch durch Senatsbeschluß aufgetragen ist.“

Diesem akademischen Auftakt folgten die Hauptakte der großen Feier. In Rembrandts Geburtsstadt Leyden begannen sie. Auch die dortige Universität hatte es sich nicht nehmen lassen, den ach so unakademischen Meister durch bedeutsame Veranstaltungen zu ehren. Zwei Ausstellungen, die sie inszeniert hatte, galten dem Ruhme von Leydens größtem Sohn. Die eine, in fünf Sälen des Universitätsgebäudes, vereinigte in bisher unerreichter Vollständigkeit die Reproduktionen sämtlicher bekannten Werke Rembrandts. Die andere, wichtigere, in der altehrwürdigen „Tuchhalle“, war eine Zusammenstellung von Werken Leydener Meister des siebzehnten Jahrhunderts, da man die große Rembrandt-Ausstellung, die gelegentlich des Regierungsantritts der Königin Wilhelmina vor einer Reihe von Jahren inszeniert worden war, nicht wiederholen wollte und konnte. Immerhin bildeten auch in dieser Ausstellung zwanzig Gemälde von Rembrandt selbst den Mittelpunkt, darunter die kurz zuvor erst in Friesland entdeckte „Saskia mit dem Brief“, die von Bredius gleichfalls erst vor kurzem ans Licht gezogene „Andromeda“ und das vor einem Jahre in einem englischen Schlosse aufgefundene große Bild „Triumph des Scipio“, das einige Kenner für die Skizze zu einem für das Amsterdamer Stadthaus bestimmten Gemälde halten. Daneben standen Rembrandts Zeitgenossen, vor allem Jan Steen, Gerard Dou, Frans von Mieris, Jan van Goyen und Ostade, Pieter de Hoogh und Johannes Lievens.

Am Sonnabend, den 14. Juli, fand dann am Geburtshause Rembrandts in dem Weddesteeg die Einweihung eines Denkmals statt, einer einfachen Büste, die der belgische Bildhauer Dupuy (nicht ohne holländischen Widerspruch) modelliert hatte. Hendrik Willem Mesday hielt die Weiherede. Und am Abend gab's Kirmeß und Volksvergnügen, das freilich mit Rembrandt nicht viel mehr zu tun hatte als die „Rembrandt-Zigarren“ und „Rembrandt-Liköre“, die konjunkturfrohe Reklamefabrikanten auf den Markt gebracht hatten, das aber immerhin mit seinen kostümierten Gestalten aus dem 17. Jahrhundert manches altholländische Bild ins Leben übersetzt vorführte.

Der 15. Juli, der eigentliche Geburtstag, ein Sonntag, und der darauf folgende Montag gehörten Amsterdam. Die Einleitung war hier eine verständige und selbstbewußte Huldigung der lebenden holländischen Künstler: die Eröffnung einer Ausstellung von Werken der neun modernen Meister, deren Namen auf der Ehrentafel im Vereinshause der Künstlergesellschaft „Arti et amicitiae“ stehen. Es sind das Jozef Israels, Jakob Maris, Johannes Bosboom, H. W. Mesdag, Anton Mauve, D. H. Weißenbach, Ch. Rochussen, Geo Poggenbeek und Alma-Tadema, den die Niederländer noch immer gern zu den Ihrigen rechnen, obschon er sich seit Jahrzehnten in London reichlich anglisiert hat. Dann gab es einen Festakt auf dem Platz vor dem schrecklichen Rembrandt-Denkmal, wieder Festzug, und abends Fackelzug. Der Haupttag aber war erst der Montag, der mit einer Feier in der Westerkirche, wo Rembrandts Gebeine ruhen, begann und seinen Mittelpunkt in der feierlichen Einweihung des neuen Nachtwachensaales im Reichsmuseum fand. Durch diesen Anbau an Cuypers' Museumsbau hat nun das große Haupt- und Meisterwerk des Unsterblichen endlich seine würdige und einzig mögliche Aufstellung in gut reguliertem Seitenlicht erhalten, für die seit langen Jahren eine lebhafte Agitation der holländischen Kunstfreunde unter Jan Veths unermüdlicher Führung im Gange war. Wer die „Nachtwache“ unter dem Oberlicht ihres alten Platzes (von dem aus jetzt der Zugang in den Anbau führt) gesehen und vergeblich gesucht hat, einen Gesamteindruck zu gewinnen, weiß, was das für eines der höchsten Wunderwerke menschlicher Kunst bedeutet. Auch die Hauptschöpfung aus

Rembrandts letzter Periode, die Staalmeesters, die vielen Lebenden noch mehr bedeuten als selbst die Nachtwache, hat bei der jetzigen Neuordnung einen eigenen Raum für sich erhalten. Am Abend gab dann eine Festvorstellung im Stadttheater den Abschluß, mit einem Programm, das reizvoller zu lesen ist, als nach den Berichten der Teilnehmer das Vergnügen des Zuschauens war. Man spielte einen Akt aus dem Drama „Josef in Dothun" von Jost van den Vondel, dem bedeutendsten holländischen Dichter des siebzehnten Jahrhunderts, darauf ein Fragment aus dem Trauerspiel „Medea" von Jan Six, dem gelehrten und hochgeehrten Freunde Rembrandts, der nach des Künstlers Tode zu der Würde eines Bürgermeisters von Amsterdam aufstieg — ein Drama, zu dem Rembrandt selbst eine Radierung gemacht hat —, und schließlich nahm man seine Zuflucht zu einer Vorführung Rembrandtscher Radierungen durch Lichtbilder mit Musikbegleitung.

Doch diese Feiern in Leyden und Amsterdam waren nur der Mittelpunkt des großen Weltfestes, das um Rembrandts Name gefeiert wurde. Daß die anderen holländischen Städte, Rotterdam, Delft, Dordrecht, das malerische Nest, es sich nicht nehmen ließen, mit von der Partie zu sein, ist selbstverständlich. Daß in dem kleinen Städtchen Hoorn der katholische Klerus den Schafen seiner Herde die Teilnahme an der Rembrandt-Feier untersagte, ist ein wunderhübscher Beitrag zur Geschichte der menschlichen Borniertheit. Die anderen Kulturstaaten wetteiferten in dem Bemühen, das Andenken des Einzigen zu ehren. Es war nur in der Ordnung, daß an erster Stelle Deutschland als die kontinentale Vormacht des germanischen Geistes dem Manne huldigte, der heute vielleicht als seine glorreichste Verkörperung angesehen werden darf. Wir waren diesmal weit genug von dem Schauplatz der Feste selbst entfernt, um der „volkstümlichen" Erscheinungen enthoben zu sein, die in Holland selbst die Stimmung der Kunstfreunde nicht gerade hob. Um so reiner und aufrichtiger sprach sich der Anteil aus, den wir an der stolzen Feier des stammverwandten Volkes nahmen.

Der „Festakte" von weiter reichender Bedeutung gab es freilich in Deutschland nicht allzu viele. Bemerkenswert war die Veranstaltung der Königlichen Akademie der Künste in Berlin, vor allem deshalb, weil die Würdigung Rembrandts hier diesmal nicht einem Kunsthistoriker, sondern einem „Schaffenden" übertragen wurde, dem großen Radierer Karl Köpping, der durch seine meisterhaften Blätter nach Gemälden Rembrandts mehr für die Schätzung und den Ruhm des Müllerssohnes von Leyden getan hat als mancher fleißige Forscher. Hauptsächlich hat Deutschland Rembrandt durch eine Reihe hervorragender Bücher und Publikationen gefeiert, von denen hier nur ein kleiner Teil aufgezählt werden kann. Die wichtigste und bedeutendste Erscheinung des Rembrandt-Büchermarktes: der Schlußband von Bodes Riesenwerk, wurde schon genannt. Bode gab außerdem zum Festtage selbst ein höchst reizvolles Buch heraus: „Rembrandt und seine Zeitgenossen" (Leipzig, E. A. Seemann), ein Werk, dessen Wert gerade darin beruht, daß es sich nicht mit der Betrachtung des Helden dieses Sommers begnügt, sondern ihn als den strahlenden Mittelpunkt einer unvergleichlichen nationalen Kunstentwickelung begreift, neben der Sonne Rembrandt auch die leuchtendsten Fixsterne und Planeten vom Firmament der niederländischen Malerei, die sie umkreisen, in ihrem Lauf beobachtet und so mehr als alle anderen Publikationen dazu beiträgt, ein vertieftes Verständnis von Rembrandts Kunstwelt zu verbreiten. Frans Hals und Nikolas Maes, Jan Vermeer van Delft und Pieter de Hooch, Gabriel Metsu, ter Borch und Jan Steen, weiter die Landschafter, unter denen der uns weniger vertraute, aber sehr interessante Herkules Segers, Jakob van Ruisdael und Adriaen van de Velde am ausführlichsten behandelt sind, dann Hobbema, van der Neer, Cuyp, Potter, Wouvermann, die Meister des Stillebens (Davidsz de Heem, Willem Kalf F. Abraham van Beijeren), schließlich Brouwer, gruppieren sich um den Meister selbst, der „die Schönheit des Geistes an die Stelle der antiken Formenschönheit gesetzt hat", und der bei aller Knappheit in einem glänzenden Essay von allen Seiten seines reichen Wesens mit einer Liebe und einem Wissen geschildert ist, wie noch an keiner anderen Stelle. Bode hat hier mit großem Zuge das Bedeutsamste zusammengefaßt, was er je über die holländische Malerschule des 17. Jahrhunderts gedacht und erforscht hat. Der Verlag von E. A. Seemann in Leipzig hat außerdem noch zwei andere Rembrandt-Bücher auf den Markt gebracht. Ihr Herausgeber ist der Direktor des Leipziger Kunstgewerbemuseums, Dr. Richard Graul, der in einem hübsch ausgestatteten Quartbande die künstlerische Entwicklung des Meisters als Maler und Radierer sehr instruktiv in gemeinverständlicher Kürze dargestellt („Rembrandt — Eine Skizze") und sodann „Fünfzig Zeichnungen von Rembrandt" in vorzüglichen Reproduktionen vorgeführt hat. Dabei sei der Ausstellung des Berliner Kupferstichkabinetts gedacht, dessen Direktor Max Lehrs den ganzen unvergleichlichen Schatz von Rembrandts Handzeichnungen und von vorzüglichen Drucken seiner Radierungen zusammenstellte. Die Radierungen allein (402 Abbildungen) gab Hans Wolfgang Singer als 8. Band der Sammlung „Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben" (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt) heraus — ein

höchst willkommenes Buch, das also eine Ergänzung zu dem früheren der gleichen Serie (Nr. 2) bildet, welches Rembrandts Gemälde enthält. Als zweite Festgabe brachte die Deutsche Verlagsanstalt einen Rembrandt-Almanach, der nach einem hübsch gerahmten Kalendarium eine Reihe interessanter Textbeiträge enthält. Zuerst ein Gedicht von Karl Henckell, mit dem am Schluß eine Rembrandt-Vision von Richard Schaukal korrespondiert, dann einen Rembrandt-Abschnitt aus Muthers kleiner Geschichte der Malerei, einen geistreichen Aufsatz von Karl Scheffler „Im Schatten Rembrandts", Abhandlungen von Ed. Heyck und Jan Veth, weiter einen älteren Brief Lichtwarks über das Rembrandthaus in der Joedenbreestraat, und einiges andere, worunter Hanns Flörkes Darstellung der „Bewegung der Preise Rembrandtscher Bilder" besonders fesselt In einem reizenden Rembrandt-Bändchen seiner Sammlung „Die Kunst" hat auch Richard Muther seinen Beitrag zu den Juli-Festtagen geliefert (Verlag von Bard, Marquardt u. Co., Berlin). Zu den schönsten Publikationen gehört ferner das Lieferungswerk (bisher 12 Hefte) „Rembrandt in Wort und Bild, herausgegeben von W. Bode, unter Mitwirkung von Wilhelm Valentiner (Berlin, bei R. Bong)"; Text mit Radierungen und Handzeichnungen, überdies mit drei Kupferdrucken nach Gemälden in jedem Heft.

Die Zeitschriften ließen es natürlich an eifrigen Bemühungen gleichfalls nicht fehlen. Der „Kunstwart" brachte ein schönes Rembrandtheft und ließ zugleich eine ganze Reihe vortrefflicher neuer Reproduktionen zu verhältnismäßig billigem Preise in die Welt flattern. Spemanns „Kunstschatz" (Verlag von Wilhelm Spemann, Berlin und Stuttgart) gab in Heft 34 bis 36 eine sehr brauchbare Rembrandt-Mappe für das weitere Publikum heraus. Von den Reproduktionen, die neu erschienen, seien einige Aufnahmen der Photographischen Gesellschaft (Berlin) genannt (darunter mehrere aus Petersburg), die mit den älteren zu einer lehr- und genußreichen Ausstellung vereinigt waren (Katalog mit Einleitung von Max J. Friedländer); sodann die kostbare Staalmeester-Mappe der „Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst", die neben einer ausgezeichneten Nachbildung des ganzen Gemäldes die Köpfe der Tuchmacherwardeine in Originalgröße einzeln in glänzenden Nachbildungen enthält.

Das wichtigste Erzeugnis der holländischen Jubiläumsliteratur ist Hofsteede de Groots unschätzbarer ausführlicher Katalog der Rembrandtschen Handzeichnungen, deren er 1600 zählt, ein umfassendes, grundlegendes, für niemand mehr entbehrliches Werk. Auf dem Programm der holländischen Festkommission stand dann die Herausgabe einer Rembrandt-Bibel, deren erste Hefte nunmehr vorliegen (Scheltema u. Holkemans Boekhandel, Amsterdam). Das rasche Zustandekommen dieser „Rembrandt-Bibel, enthaltend die Erzählungen des alten und neuen Bundes, welche von Rembrandt durch Pinsel, Radiernadel und Zeichenstift in Bild gebracht worden sind", war nur möglich, weil Hofstede de Groot seit Jahren aus den von dem Meister behandelten biblischen Szenen (es sind deren mehr als 600) eine Auswahl für einen solchen Zweck getroffen hatte — „für einen solchen volkstümlichen Zweck" möchte man sagen, wenn sich nicht der Preis des Werkes leider etwas hoch stellte. Das Ganze soll in zwei Hauptabteilungen erscheinen: 1. die Geschichte der Erzväter und Israels bis zum Auszug aus Aegypten, 2. die Geschichte Israels bis zum Auftreten von Christus — diese zweite Abteilung zerfällt in vier Unterabschnitte: a) Geburt und Jugend von Jesus, b) die Predigt von Jesus, c) Leiden und Auferstehung und d) die Apostelgeschichte. Es soll dreißig Lieferungen umfassen (jede mit durchschnittlich sechs Abbildungen), die in zwei Jahren vollständig vorliegen können, und 67 Photogravüren nach Gemälden, 49 Photogravüren nach Radierungen sowie 67 Faksimilereproduktionen von Zeichnungen enthalten. Jeder Abbildung wird nur der sie erklärende Bibeltext beigegeben, dem Bemerkungen von Hofstede de Groot angefügt sind; dieser Text erscheint in holländischer Sprache (Staatenbibel) wie in der Vulgata mit beigegebener französischer Uebersetzung. Zu den reizvollsten Publikationen, die in Holland außerdem erschienen, gehört die kostbare Skizze, die Israels im „Gids" veröffentlicht hat, und die auch in deutscher Sprache als besonderes Heftchen (übersetzt von Else Otten; Concordia deutsche Verlagsanstalt, Berlin) in den Handel gekommen ist. Schließlich fehlte der ernsten Feier auch das Satyrspiel nicht, bei dem wiederum Hofsteede de Groot die Hand im Spiele hatte: die entzückende Mystifikation „Erstes Supplement zu den Urkunden über Rembrandt" von dem pseudonymen N. C. Visser (bei Martinus Nyhott im Haag erschienen), in der mit würdigstem Scharfsinn allerlei schwierigste Probleme der Rembrandtforschung auf Grund „neuer Aktenfunde" spielend gelöst wurden — was sich aber, als die Wogen der kunsthistorischen Erregung am höchsten gestiegen waren, als ein kecker Schelmenstreich des Direktors des Reichsmuseums entpuppte.

Max Osborn.

Künstler-Steinzeichnungen

Um die Wende des 19. und des 20. Jahrhunderts griff in nachdrücklicher Weise eine Bewegung Platz, die in unserem Kulturleben fortan eine hervorragende Rolle zu spielen berufen ist. Es nahm sich wie eine Gegenwirkung des Geistes des zur Neige gegangenen Jahrhunderts aus, das vor allem mit seinen Errungenschaften auf den weiten Gebieten der Wissenschaft und der Technik prunken konnte. Hand in Hand arbeiteten sie vielfach, aber gleichzeitig wurde doch einer materialistischen Lebensanschauung und einer Richtung auf das Nützliche, d. h. Praktische Vorschub geleistet. Auf Kosten des Lebens der Phantasie und des Gemüts.

Wie — und die Dichtung, die Musik, die bildenden Künste — ja, sind die im 19. Jahrhundert nicht zu Wort gekommen und zu Einfluß gelangt? Kommen sie für diese Zeit etwa nicht als Kulturelemente in Betracht? Lagen diese Kulturgebiete etwa brach? Es wäre mehr als töricht, das leugnen zu wollen. Aber griff die Kunst so tief in unser Tagesleben ein, wie Wissenschaft und Technik? War sie nicht immer etwas außerhalb des Alltagstreibens Stehendes? War sie nicht mehr „Luxusartikel"?

Denn nicht das Schaffen fehlte. Wir haben ja — um nur von den bildenden Künsten zu sprechen — jüngst auf der „Jahrhundert-Ausstellung" zu Berlin uns aufs neue davon überzeugen können, wie reich und vielseitig das Schaffen allein der Maler im 19. Jahrhundert gewesen ist und es waren doch immer nur einzelne bezeichnende Proben, die uns gezeigt wurden, sozusagen einzelne Gipfel einer gewaltigen Bergkette, die erst in ihrer Gesamtheit die ungeheure Masse des Geschaffenen darstellt. Also nicht an Schaffenden fehlte es, nicht an Kunstwerken. Wahrhaftig nicht. Aber zeitigte diese Fülle in breiten Massen ein tiefgehendes Kunstverständnis und Kunstempfinden? War dadurch Kunstgenuß und Kunstfreude zu einem Lebensbedürfnis geworden? Das ältere Geschlecht — und wir brauchen hierbei in bezug auf das Geburtsdatum nicht weit zurückzugreifen — weiß es, daß dem nicht so war. Gewiß, es wurden Theater besucht, Gedichte, Romane, Dramen gelesen, es wurden Konzerte und Opernhäuser besucht und daheim viel, ach so gar viel Musik gemacht, es wurden jezuweilen Ausstellungen und Museen besucht und mitunter an die Wände Bilder — Gott, welche Bilder! — Oeldrucke, schlechte Photographien — gehängt; es wurde in den Schulen etwas Literaturgeschichte getrieben, wenig Musik, gar keine bildende Kunst, denn der damalige Zeichenunterricht hatte mit Kunst doch herzlich wenig zu tun und Kunstanschauungsunterricht war etwas ganz Fremdes. Das alles aber konnte kein Gegengewicht bilden gegen die herrschende Stellung der Wissenschaft und der Technik in Schule und Haus, gegen die somit einseitige Bildung des Verstandes. Denn es blieb diese Kunstpflege eben etwas Aeußerliches. Insbesondere immer die Pflege der bildenden Kunst, oder auch nur des Verständnisses für sie: kunstübende Dilettanten gab's ja genug. Und sie fertigten Zeichnungen an, malten Bilder, wie sie eine Beethovensche Sonate herunterpaukten, oder ein Paar Pantoffeln stickten. Und daß man auch nur — oder sage ich besser gar? — die Schönheiten der Natur, die ungezählten, unzählbaren, im ewig wechselvollen Spiel von Luftstimmungen und Lichtwirkungen, von Farben und Formen mit künstlerischem Auffassungsvermögen hätte genießen können und wollen, war der großen Masse, um die es sich hier immer handelt, etwas Unbekanntes.

Indessen ganz allmählich brach sich bei einzelnen Klarsehenden und Tiefempfindenden die Erkenntnis Bahn, daß unsere Bildung eine verhängnisvoll einseitige bleiben muß, solange in ihr für die Kunst kein Raum vorhanden, und daß damit die höchsten Kunsterrungenschaften und Kulturgenüsse unerreichbar wären. Ihren Mahnungen, Warnungen, Forderungen kamen die Erkenntnis weiterer Kreise und schließlich ein Bedürfnis entgegen, das immer stärker wurde, je mehr man sich der Einseitigkeit unseres Bildungsganges und unserer gesamten geistigen Entwicklung bewußt wurde. Gerade jene Einseitigkeit erzeugte schließlich ein Kunstbedürfnis und der Ruf wurde laut und immer lauter: „Kunst fürs Volk!" — „Kunst für Schule und Haus!"

So jung die Bewegung ist, hat sie doch schon Erkleckliches nicht bloß angeregt, sondern auch in Tat umgesetzt. Man weiß, daß zuerst in Hamburg, wo Professor Lichtwark auch auf diesem Gebiete eine sehr förderliche Tätigkeit entwickelte, die 1896 begründete „Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung" bereits im Jahre darauf eine Ausstellung von „künstlerischem Bilderschmuck für Schulen" veranstaltete, die vor allem zeigte, wie viel hierin bei uns noch zu tun übrig blieb. Man weiß,



K. Th. Meyer-Basel. Im Prättigau.
(Verlag Fischer & Franke, Berlin.)

daß in Berlin und anderen Städten volkstümliche Kunstausstellungen mit Führung und Gedankenaustausch zwischen Führern und Besuchern ins Leben gerufen wurden und daß man hier und da versuchte, unsere Museen auf die gleiche Weise aus einsamen Begräbnisstätten in blühende Kunstgärten zu verwandeln, all die toten Kunstschätze lebendig zu machen. Man weiß, daß der Zeichenunterricht eine tiefgehende Umgestaltung erfuhr und daß man sich bemühte, an die Stelle der so minderwertigen Anschauungsunterrichtsbilder etwas Besseres zu setzen, zu welchem Zwecke auch der Karlsruher „Künstlerbund" einen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für Wandschmuck in Haus und Schule ausschrieb, der einen schönen Erfolg hatte. Man erinnert sich noch der Berliner Ausstellung „Die Kunst im Leben des Kindes" als etwas ganz Neuem, eine Ausstellung, die abermals nicht nur anregend, sondern auch aufklärend und wegweisend wirkte. Und man weiß, welche Beachtung in weiten Kreisen der erste Dresdener „Kunsterziehungstag" fand, auf dem u. a. Lichtwark in eindringlichster Weise betonte, wie wirkliches Kunstverständnis nie durch Kenntnis der Geschichte, sondern nur durch Anschauung und natürlich am meisten durch Anschauung von Originalen gewonnen werden könne, und daß der Stoff für die Anschauung zunächst in der Heimat zu suchen sei: erst wenn die Kinder nationale Kunst zu verstehen gelernt haben, soll man sie nach Rom und Athen führen und mit neuzeitlicher fremdländischer Kunst bekannt machen.

Das alles und anderes noch spielte sich innerhalb weniger Jahre ab und Hand in Hand mit solchen Bestrebungen arbeitete die Fach- und Tagespresse.

Aber so gut und schön das war: es waren doch zumeist nur Anregungen, Aufklärungen, Wünsche. Wo war das Material, das an die Stelle der schlechten Anschauungsbilder, des Schmucks von Bilderbüchern zu setzen war, das an den kahlen Wänden der Schulstuben und Kinderzimmer aufzuhängen wäre?

Auf dem Gebiete der Bücher gab es immerhin einiges, wenn auch älteres: Speckter, Wilhelm Busch, Ludwig Richter, obschon er sich mehr an die Erwachsenen wendet, Oskar Pletsch, die älteren Münchener Bilderbogen seien genannt; dann manches von Meggendorfer, Flinzer, die „Jungbrunnen"-Bücher von Fischer & Franke, die Röchling-Knötel-Friedrischen geschichtlichen Bilderbücher usw. Aber der Wandschmuck? Die beiden erstgenannten Ausstellungen hatten gezeigt, wie wenig vorhanden war, wenn wir absehen von meistens recht teueren, für diese Zwecke zu teuern Vervielfältigungen und Abbildungen von Kunstwerken und anderen unfarbigen graphischen Blättern. Die bekannten E. A. Seemannschen „Wandbilder", die trefflichen Wigandschen und Dürrschen Blätter nach Ludwig Richter und Schnorr von Carolsfeld, die

46

Dürer-Blätter der Reichsdruckerei, die „Meisterbilder“ des „Kunstwart“, die „Holzschnitte alter Meister“ und die „Kupferstiche und Radierungen alter Meister“ in Nachbildungen, „Albrecht Dürers Holzschnitte und Kupferstiche“, diese dankenswerten Ausgaben von Fischer & Franke, die aber eigentlich mehr Mappenwerke sind, die man doch nur ungern zerstört, die Thoma- und Steinhausen-Blätter von Breitkopf u. Härtel, sie sind alle freilich beträchtlich billiger. Aber es sind keine Originale, wie sie auch Lichtwark für diese Zwecke verlangt und es sind fast durchweg unfarbige Blätter. Und welche wichtige Rolle die Farbe in der künstlerischen Entwickelung der Kinder spielt — lehrt es uns nicht schon der Säugling, der jauchzend nach schönfarbigen Gegenständen zu greifen sucht? Können ferner alle solchen Blätter als künstlerische Anschauungsbilder dienen, die doch dem Kinde alles Heimatliche in Natur, Lebenssitte und Lebensarbeit vors Auge rücken sollten?

So mußte denn vor ein paar Jahren noch der Vergleich mit dem Auslande nicht zu gunsten Deutschlands ausfallen. Namentlich in Frankreich und England war man uns voraus und wir hatten nichts, was etwa den Blättern von Henri Rivière oder Fitzroy an die Seite zu stellen gewesen wäre. Diese beiden nachzuahmen oder in Originalen einzuführen war von vornherein ausgeschlossen; schon darum allein, weil sie dem deutschen Volksempfinden immer fremd bleiben und somit vor allem für die Schule sich gar nicht eignen würden. Gerade das, was ihnen in ihrer Heimat eine so hohe Stelle zuweist, das stark nationale Gepräge in der gesamten Kunstanschauung, macht sie für uns minder wertvoll. Aber wie von jenen erst genannten deutschen Blättern — so weit es sich um Bibel, Geschichte, Volksmärchen und Volkslied handelt — in bezug auf urdeutsche Auffassung, stofflich, so geht hinsichtlich der Technik von diesen ausländischen eine starke Anregung für unsere heute im Dienste dieser Sache schaffenden Künstler aus.

Gerade der farbige Steindruck kommt ja hier in erster Stelle in Betracht und vor allem die originale Künstler-Steinzeichnung. Denn diese Technik ist durchaus künstlerisch und verhältnismäßig recht billig. Bei jeder Vervielfältigung im mechanischen Wege geht immer viel vom eigentlichen Künstlerischen verloren, auch was die Farbe betrifft. Gewiß, auch beim Steindruck ist die Vervielfältigung schließlich doch eine mechanische, aber einmal hat der Künstler seine Arbeit von vornherein für gerade diese Art der Weiterverbreitung bestimmt und danach entworfen; dann überträgt er ja die Zeichnung selbst auf den Stein, bearbeitet alle einzelnen Platten, kann den Druck sorgfältig überwachen. Was der Holzschnitt in der Zeit der Hoch- und Spätrenaissance, der Kupferstich im Zeitalter des



Friedrich Kallmorgen. Niederdeutsche Dorfstraße.

(Verlag von Voigtländer, Leipzig.)

Rokoko war, das muß in unserer Zeit der Künstlersteindruck werden. Er muß, er kann am leichtesten lebendige, frische, starke Heimatskunst ins Volk hineintragen.

Das haben denn auch unsere Künstler und eine Reihe von Verlagsanstalten immer mehr erkannt, und ihnen danken wir in den letzten Jahren eine immer wachsende Anzahl von Kunstblättern, die für Schule und Haus, und im Hause dabei nicht nur etwa für die Kinderzimmer, sondern auch für das Wohnzimmer und für die „gute Stube" einen durchaus begehrenswerten Wandschmuck bilden.

Den Beginn, wie gesagt, machte der „Karlsruher Künstlerbund". Und besonders erfreulich war, daß diese Künstler in das Gebiet ihrer Darstellungen auch die heimatliche Landschaft hineinzogen, die deutsche Landschaft in ihrer wundervollen Vielseitigkeit vom Fels zum Meer ... Und auch im übrigen muß, wie schon betont wurde, stofflich das Heimatliche vorherrschen: die Pflanzen- und Tierwelt, das Volksleben mit seinen Arbeitsstätten und Festen an der Meeresküste, auf dem flachen Lande, in den Städten, das Volksleben auch, wie es zum Ausdruck kommt in seinem geschichtlichen Werdegang, in seinen Dichtungen, in Liedern und Sagen und Märchen, in seinen bedeutungsvollen Bauten und Denkmälern, und wie es in dem Buch der Bücher, in der Bibel, Belehrung und Erbauung sucht und findet.

In diesem Geiste schufen und schaffen die Mitglieder des Künstlerbundes, Hans R. von Volkmann, Gustav Kampmann, Franz Hein, Franz Hoch, Otto Fikentscher, Friedrich Kallmorgen, Karl Biese, Albert Haueisen u. a., und ihre Blätter erscheinen im eigenen Verlage, denn der Bund besitzt auch eine Kunstdruckerei. Der Kreis der Mitarbeiter hat sich übrigens in der letzten Zeit erweitert. Man begegnet unter den Blättern auch Namen von Künstlern aus anderen Städten, wie dem Münchener Karl Bauer, dem Stuttgarter Otto Eckener, den Breslauer H. Irmann, dem Hamburger Karl Otto Matthaei, dem Frankfurter Wilhelm Steinhausen usw. Die Bilder sind bis zu 100×70 cm groß und die Preise schwanken von 15 bis 40 Mark. Ganz billig sind also die Blätter nicht, aber gerade von ihnen gilt, daß sie über Schule und Kinderstube hinaus eine weite Verbreitung verdienen. Es fällt schwer, aus der Fülle einzelnes herauszuheben, denn da entscheidet der persönliche Geschmack schließlich. Immerhin möchte ich die Bieseschen Wintermotive „Mondaufgang", „Verschneit", „Letzter Schnee", „Tauwetter", die Volkmannschen schwäbischen und Eifellandschaften, z. B. „Mittagsrast", „Einsame Kapelle", „Erntesegen", „Alter Gutshof", „Eifelgehöft", „Wetterwolken" aus der Zahl seiner letzten Arbeiten hervorheben, wie auch Kampmanns mannigfache, so farbenfein und trefflich insbesondere dem Steindruck angepaßte Abendstimmungen im Walde und in der Ebene, seinen „Herbstwind", seine Eisenbahnen; wie ferner die Heinschen Märchenbilder, die Tier- und Pflanzenbilder von Otto und Jenny Fikentscher, Kallmorgens Marine „Meeresstille und glückliche Fahrt", seine „Lokomotivwerkstätte", seine „Werftarbeiter", oder Steinhausens „Deutsche Weihnacht". Das ist alles so deutsch schlicht und wahr, daß man nur unbedingt zustimmen kann, wenn verschiedene Regierungen, die badische, württembergische, auch die preußische, hessische und anhaltische die Anschaffung solcher und ihnen verwandter Bilder den Schulen dringend empfohlen haben.

Denn der Künstlerbund und seine Mitarbeiter stehen heute nicht mehr allein da. Die Verlagsanstalten von R. Voigtländer und B. G. Teubner in Leipzig, von Emil Hochdanz in Stuttgart streben das Gleiche an, beschäftigen zum Teil auch die gleichen Künstler. So begegnen wir Kampmann, v. Volckmann, Kallmorgen, Matthaei u. a. ebenfalls im Voigtländerschen Verlag; daneben Berliner Künstlern, wie Artur Kampf (übrigens nach älteren Bildern von ihm) und Franz Skarbina (das königliche Schloß zu Berlin an einem Winternachmittag, die abgelöste Schloßwache marschiert gerade ab), oder Stuttgartern wie Robert Haug, Dresdnern wie Karl Bantzer (sein Abendmahl in einer hessischen Dorfkirche), Münchnern, wie Walter Georgi („Münchener Bierkeller" und „Ernte") und Angelo Jank („Eiserne Wehr") usw. Und wieder werden hier deutsche Volksstämme, deutsche Landschaften, deutsche Sitte, deutsche Tagesarbeit in einfacher und natürlicher Weise und immer künstlerisch zur Darstellung gebracht. Die 41×30 — 100×70 Zentimeter großen Blätter sind erheblich billiger, als die Karlsruher; sie kosten, die kleineren 2,50 Mk., die größeren 6 Mk. Erfreulich ist's, daß Voigtländer auch dem Humor Rechnung trägt, wie z. B. seine Blätter von Walter Caspari „Frieden" (ein strickender Stadtmilizsoldat, vor dem Tore neben dem Schilderhause sitzend, mit seinem Spitz) und „Krieg" (keifende Weiber auf einer winterlichen Kleinstadtstraße) beweisen.

Und im Teubnerschen Verlage abermals viele der schon genannten Namen neben einer Reihe anderer, von denen ich die jungen Dresdener Arthur Bendrat, mit seinem so geschickt gewählten und empfindungsvoll ausgeführten baulichen Kostbarkeiten aus alten Städten des deutschen Nordostens, W. Zeising, Fritz Beckert, Fritz Kleinhempel (eine prächtige wendische Bauernstube), die Münchener F. W. Voigt

47

(Kirchgang ins Dorf), R. Schramm-Zittau (Schwäne), R. Engels (Gudrun), W. Strich-Chapells Landschaften, W. Trübners „Alt-Heidelberg“, Emil Orliks Märchenbilder „Rübezahl“ und „Hänsel und Gretel“ erwähne, ohne daß damit etwa das Gute erschöpft wäre. Aber Blätter wie Cornelia Paczkas „Reigen“ dionysisch freudetrunkener Jugend und Sascha Schneiders „Wettlauf“ griechischer Jünglinge nehmen sich zwischen all den anderen Bildern etwas seltsam aus. Die Größe der Blätter ist 23×33 und 100×70 cm und die Preise stellen sich auf 1 bis 6 Mark.

Obschon tatsächlich der Karlsruher Künstlerbund zuerst mit Originalsteinzeichnungen in Handpressendrucken hervortrat, so ist doch der Gedanke, durch Verwendung der Schnellpresse für den künstlerischen Druck solcher Zeichnungen, diese sehr wesentlich zu verbilligen und ihnen so eine große Verbreitung zu ermöglichen, durchaus das Verdienst des Verlags von Fischer & Franke, früher in Berlin, dann in Düsseldorf, jetzt wieder in Berlin. Ein Verlag, der, wie keiner sonst in Deutschland, seit Jahren schon bemüht ist, volkstümliche Kunst in Schule und Haus zu verbreiten durch Bücher und Bilder. Als die Vereinigung „Kunst im Leben des Kindes“ sich bildete, da waren es allein die farbigen Künstlersteinzeichnungen dieses Verlages, die neben den englischen und französischen Blättern für die Zwecke der Vereinigung in Betracht kommen konnten. Erst infolge dieser Anregung entschlossen sich, meines Wissens, die Verlagsanstalten von Teubner und Voigtländer, sich diesem Programm anzuschließen. Die künstlerisch, auch in der ganzen Ausstattung so hochstehenden Originalsteinzeichnungen des Verlags Fischer & Franke sind u. a. vielfach Gruppen und Serien von Bildern von Düsseldorfer und Münchener Künstlern, auch von den Märkern. An den burgenbekränzten Rhein



Walter Caspari. Frieden.
(Verlag von Voigtländer, Leipzig.)


KÖLN
A NIKUTOWSKI

und ins herbschöne Eifelgebirge versetzen uns Erich Nikutowski, Fritz von Wille, Ernst Hardt, ins Hessische Heinrich Otto, Fritz Geyger schildert fränkischer Landschaft Schönheit und Karl Kayser-Eichberg die der Mark; Ernst Liebermann überträgt in sinniger, gemütvoller Weise deutsche Volkslieder ins Bildliche, Carl Theodor Meyer-Basel gibt großzügig Naturausschnitte „Feldweg“, „Am Bache“, „Weiden am Untersee“ usw.; der Weimaraner Wilhelm Stumpf erzählt schnurrige Märchen. In seiner von vielen so geschätzten archaistisch stilisierenden, auf die Dürerzeit zurückgreifenden Weise schuf Georg Barlösius eine Weihnacht und schildert er Thüringer Burgen, wie die „Wartburg“, die „Elgersburg“. Von wieder anderer Art sind die symbolischen und allegorischen starkfarbigen Steinzeichnungen von Franz Stassen, die Genien der Musik und der Dichtkunst verherrlichen. Manchem werden sie vielleicht nicht schlicht genug sein, zu sehr als theatralische Apotheose erscheinen, aber das eine und andere dieser Bilder dürfte doch auch an der Schulzimmerwand am Platze sein. Auch alle diese Blätter sind billig, ihre Preise steigen je nach der Größe und der Zahl der verwandten Farbenplatten von 1,50 Mk. bis zu 10 Mk. auf. Einige von ihnen sind nur in schwarz und einem einzigen Ton gedruckt: aber sie gehören gerade zu den wirkungsvollsten.

Neuerdings hat auf dem gleichen Gebiet der Verlag von Emil Hochdanz-Stuttgart zu arbeiten begonnen. Auch kenne ich nur erst sechs seiner Wandbilder, Landschaften von großer Feinheit in Farbe und Zeichnung und von sehr starkem, von Kindern vielleicht nicht einmal immer ganz zu erfassendem Stimmungsgehalt, wie H. Meyer-Cassels „Lachende Fluren“ (46×61 cm groß, Preis 6 Mk.), Heinrich Raths Nachtbild „Vorsetzen in Hamburg“ (54×77 cm groß, Preis 7 Mk.), A. Eckeners „Nach dem Gewitter“ (53×74 cm groß, Preis 7 Mk.). Aber fühlen die Erwachsenen selbst den Stimmungsgehalt nach, so werden sie ihn auch den Kindern übermitteln können.

Auch der Plakatverlag von Hollerbaum & Schmidt-Berlin hat „moderne Wandbilder“ in den Handel gebracht, friesartige, wie die von Gabriele Caspari, die Voigtländer herausgebracht hat, allerlei lustige Kinderszenen, dem Wesen nach, gleich den Casparischen, sichtlich von der englischen Kunst für Kinder beeinflußt, in kräftigen, dekorativ flächig angewandten Farben und zum Preise von 2 Mk. pro Stück in der Größe von 28×70 cm. Aber — warum wird der Name des Künstlers verschwiegen?

Endlich sei noch eines Berliner Verbandes gedacht, obschon dem Preise nach die Blätter der Berliner „Künstlervereinigung für Originallithographie“, die im Verlag von Ad. O. Troitzsch erschienen sind, nicht ganz in die Gruppe der hier besprochenen hineingehören: sie bewegen sich zwischen 20 und 40 Mk. Mit großer Freude wurde diese Vereinigung vor 3 oder 4 Jahren begrüßt und man wollte annehmen, daß der Plan dieser Künstler, unter denen man Namen wie Eugen Bracht, August v. Brandis, Fritz Douzette, Otto H. Engel, Willy Feldmann, Woldemar Friedrich, Rich. Friese, Ludwig von Hofmann, Walter Leistikow, Otto Protzen, Franz Skarbina begegnet, einem allgemeineren Bedürfnis entsprechen müsse. In engeren Kunstkreisen fanden denn auch die erste Ausstellung mit ihren mehr als 60, die zweite mit ca. 45 Kunstblättern viel Anklang, aber das große Publikum scheint der Sache leider nicht die erforderliche Beachtung geschenkt zu haben. Seit 1904 hat es weiter keine Ausstellung gegeben. Waren die Preise daran schuld? An und für sich sind sie ja wahrlich nicht hoch. Und wenn die Motive vielleicht auch nicht auf Schulstube und Kinderzimmer abgestimmt waren — für Wohnstube und Salon bilden diese Blätter doch ohne Zweifel einen auserlesenen Wandschmuck. Immerhin sind jüngst noch vier neue Blätter erschienen: ein Kleinstadtmotiv von Fr. Kallmorgen, ein Interieur von A. v. Brandis, ein märkischer See von W. Leistikow, friesische Mädchen von Otto H. Engel, jedes Blatt so ganz die künstlerische Handschrift des Malers wiedergebend.

Zum Schlusse muß ich noch eines eigenartigen Unternehmens gedenken, das vor Jahr und Tag in Berlin ins Leben gerufen wurde und ganz im Geiste der hier besprochenen Grundanschauungen angelegt und geleitet wird. Es ist das „Albrecht Dürer-Haus“ in der Kronenstraße 18. Als eine „Kunstzentrale für Schule und Haus“ bezeichnen die Geschäftsinhaber Sütterlin und Schöll ihre Gründung und ihr Zweck ist dementsprechend, „gute echte Kunst zu mäßigen Preisen in weite Kreise zu tragen“. Künstlerischer Wandschmuck für Kinderstube, Schule und Haus bildet eine der größten Abteilungen des Geschäfts, in dem auch ständige Ausstellungen bei freiem Eintritt stattfinden, und schon manche Sonderausstellung, z. B. eine große von graphischen Werken Hans Thomas, veranstaltet worden ist. Daß es mit fast all den hier genannten Verlagsanstalten in Verbindung steht, ist selbstverständlich. Eine eingehende Besichtigung seines Lagerbestandes belehrt uns darüber, wieviel in den letzten fünf Jahren in Deutschland auf diesem Gebiete geschaffen worden ist. Ist auch noch nicht alles einwandsfrei und unbedingt anzuerkennen, freudig muß man doch ausrufen: „Es wird!“

Julius Norden, Berlin.

49



W. Trübner. Reiterbildnis des Deutschen Kaisers.

Die Deutsche Baukunst im Jahre 1905-06

Die deutsche Baukunst des vergangenen Jahres stand noch andauernd im Zeichen des Kampfes um das Vergangene und der zunehmenden Wiederbesinnung im Streben zum Neuen. Die beiden für das Gebiet der Denkmalpflege in scharfem Gegensatz stehenden Prinzipien: die Erhaltung der alten Baudenkmäler durch treueste Bewahrung ihres dokumentarischen Charakters selbst bis zum unwiderbringlichen Zerfall auf der einen Seite, und wirkliche Erhaltung der Baudenkmäler durch sachgemäßen Ausbau selbst unter Aufgabe eines Teiles ihres historischen Charakters, aber unter Hinzufügung selbständiger Neuschöpfungen nach dem Vorgang der früheren Jahrhunderte auf der anderen Seite, stehen sich auch heute noch unvermittelt gegenüber. Verarmung des historischen Besitzes durch langsamen oder schnellen Zerfall und Bereicherung durch individualistische Neuschöpfungen — diese beiden Gegensätze sind noch andauernd Gegenpole ohne Brücke. Lediglich darin hat eine gewisse Annäherung stattgefunden, daß man von beiden Seiten bereit war, zuzugestehen, daß eine allgemeine Regel nicht aufgestellt werden könne und jedes historische Baudenkmal für sich, aus seiner Geschichte und seiner Umgebung heraus beurteilt werden müsse. Das war namentlich der Standpunkt, den die maßvolleren Parteien im Kampf um das Heidelberger Schloß einnahmen, ein Kampf, dessen Ausgang einstweilen vertagt ist, da trotz der Beschlüsse der zweiten badischen Kammer die Angelegenheit wieder erörtert werden muß, wenn Zwischenfälle aus der fortschreitenden Zerstörung des Baudenkmals zur Einkehr mahnen. Denn es könnte später auch für die Kämpfer um das Heidelberger Schloß eine Zeit kommen, wie sie für den Münsterplatz in Ulm gekommen ist.

Mehr als ein halbes Jahrhundert lang haben Anschauungen den deutschen Städtebau beherrscht, von denen man sich heute mit Entschiedenheit abwendet. Diese Periode begann damit, daß man glaubte, die Ideale, welche Zeit und Persönlichkeiten der vergangenen Jahrhunderte in allmählichem Werden und Aufbau in den deutschen Städten mit einer Vergangenheit geschaffen hatten, ablegen zu können, glaubte beseitigen zu sollen, um den Forderungen einer neuen Zeit, denen sie angeblich im Wege sein sollten, zu genügen. Die vielfache Ueberschätzung dieser letzteren Forderungen im Verein mit der irrtümlichen künstlerischen Meinung über die Erscheinung der Städte und ihrer Platz- und Straßenbilder hat Zustände geschaffen, die wir allmälig als eine der schwersten Einbußen an nationaler Ueberlieferung erkannt, als einen der größten Verluste an heimatlichem Idealismus, als ein unwiederbringlich verlorenes geistiges Gut, welches im Gewohnheitsleben des Volkes, in seinem Gemüt, in seinen instinktiven Neigungen eine weit größere Rolle spielt, als man annahm. Man brauchte sich nur in die Welt der alten Stiche oder Lithographien zu versetzen, um zu erkennen, was man verloren hatte. Aus diesem Gefühle heraus erließ daher das Münsterbau-Komitee in Ulm im vergangenen Jahre ein Preisausschreiben, in dessen erstem Satze der Wunsch ausgesprochen war, es solle die Umgebung des Ulmer Münsters in einer dem praktischen Bedürfnis und den Forderungen des Schönheitssinnes entsprechenden Weise ausgestaltet werden. Man dachte vielleicht nicht daran, daß man mit dieser Forderung eine scharfe Kritik an den Vernichtungsarbeiten der letzten Jahrzehnte ausübte, als die Münsterbauhütte, die Barfüßerkirche und vieles andere ohne Not abgetragen wurden und so dem Münster eine Umgebung geraubt wurde, die individuelles Leben besaß und in Größe und Gestalt dem Münster dienstbar war, es zur Herrin erhob und nicht aus ihm, wie heute, ein dienendes Dekorationsstück für den weiten Platz machte. Der Wettbewerb hat in seiner Entscheidung diese Ueberlegungen durchaus bestätigt. Die Pflege des Zusammenhanges mit dem Volksempfinden sollte immer der Grundgedanke des künstlerischen Ideales im Städtebau bleiben. Das Gemütvolle trete wieder als Prinzip des Fortschrittes in der Baukunst hervor. Wenn die Kunst der Städte nicht einseitig eine wichtige Eigenschaft entbehren will, so muß sie da wieder einsetzen, wo sie nach den Anschauungen einer irre geleiteten vermeintlich modernen Auffassung aufhören sollte. Denn es handelt sich hier um baukünstlerische Arbeit im Dienste des nationalen Gedankens in der kulturhistorischen Bedeutung dieses Wortes.

Die Forderung nach dem Gemütvollen bildete auch den Grundton des zweiten Kongresses für den Kirchenbau des Protestantismus im September 1906 zu Dresden. Wenn das Verhältnis zwischen Kirche und Kunst, wenn die künstlerische Ausgestaltung der Kirchen, wenn deren Erhaltung und Erneuerung, wenn die Beziehungen der Kirche zum Stadtbild, wenn

Dorfkirche und Friedhof erörtert und betrachtet wurden, so geschah dies stets mit dem Grundton, die kirchliche Tätigkeit dem Menschen wieder näher zu bringen, ihn durch Anregung der Gemütsempfindung wieder für das Gotteshaus zu gewinnen. Die Forderung wurde erhoben, den Kirchenraum nach dem Spitta'schen Worte „ernst und traulich" zu gestalten, der Kunst seien die Tore der Kirche zu öffnen, weit zu öffnen. Die Kirche solle wieder des Geistes des Heimatschutzes teilhaftig werden und eine räumliche Gestalt und Schmuckformen tragen, die jedem verständlich seien. An die Stelle des theoretischen Eisenacher Regulatives trete die Freiheit in der künstlerischen Entwicklung; keine toten Symbole, sondern lebendiger, allgemein verständlicher Sinn im Kirchenschmuck sei das zu Fordernde. Zwölf Jahre trennen den zweiten Kongreß für den protestantischen Kirchenbau in Dresden 1906 vom ersten in Berlin. Die geistige und künstlerische Arbeit dieser zwölf Jahre läßt sich zusammenfassen in die Worte: Befreiung von der Theorie und vom Dogma, Verinnerlichung des Gottesdienstes auf allgemein menschlicher Grundlage, Mitarbeit der Kunst unter Einräumung einer größeren Freiheit an den Künstler.

Dieses Zurückgehen auf das Natürlichere ist ein allgemein beobachteter Zug der künstlerischen Tätigkeit der letzten Zeit. Die dritte deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden erhält ihre tiefer liegende Bedeutung auch für die Baukunst dadurch, daß sie in ihrer Weise Kritik übte an dem überhitzten Individualismus, der bis dahin eine viel beachtete Richtung in der Raumgestaltung beseelte. Im „Sächsischen Hause," in der protestantischen Kirche, im Friedhof, in der Abteilung für Volkskunst, kurz, überall, wo die Baukunst zur tonangebenden Kunst wurde, sind ein maßvolles Zurückgehen auf historische Erinnerungen, das Suchen individueller Regungen in der Wiedergewinnung des Natürlichen, der Versuch der Anregung des Gemütes in der Kunstbetrachtung und Kunst durchweg die treibenden Faktoren, das wirklich Moderne. Schon daß auf dieser Ausstellung eine Abteilung für Volkskunst eingerichtet, und zwar mit großem Erfolge eingerichtet werden konnte, ist ein Beweis dafür, daß schlichte Verinnerlichung zum Grundgehalte der neueren Bestrebungen geworden sind. Von „der Väter Werke" über das „Barock und Empire" hinweg ist die Kunstentwicklung bei der natürlichen Empfindung angelangt. Was früher die Hauptsache war, der Stil, ist zur dienenden Nebensache, ist nur Mittel zum Zweck geworden. Von der Aeußerlichkeit ist die Kunst zum inneren Gehalt fortgeschritten, dabei der Persönlichkeit nicht nur ihre Rechte nicht raubend, sondern ihr vielmehr erweiterte Rechte zuweisend.

Die großen Monumentalbauten, die im letzten Jahre in Deutschland ihrer Vollendung entgegen gingen, stehen durchaus unter diesem Eindruck. In Berlin ist vor allem die Gruppe der großen Justizgebäude, die, aus der Neuordnung der Justizverhältnisse hervorgegangen, einen erfreulichen Fortschritt in der Entwicklung des Staatsbauwesens bedeuten. Der Vollendung der umfangreichen Anlage in der Neuen Friedrichstraße und der Gruner Straße folgten die umfangreichen Justiz-Neubauten in Moabit, folgten die Neubauten in Schöneberg, Charlottenburg, Lichtenberg, Weißensee usw., Bauwerke, die eine verschiedene Kraft des künstlerischen Individualismus zeigen, aber den gemeinsamen Charakter einer auf das schlicht Natürliche gerichteten Auffassung haben, ohne jedoch dabei den sachlichen Anspruch einer kunstvollen Umrankung des natürlichen Bedürfnisses durch die Kunst abzuweisen. Diese kommt vielmehr überall zu ihrem vollen Anteile, wenn man unter Kunst nicht sowohl eine Häufung an Schmuck, als die Uebereinstimmung des inneren Zweckes eines Gebäudes mit seinem sichtbaren Ausdruck, sowie die Beobachtung des psychischen Eindruckes versteht. Daß letzteres auch bei den Justizbauten der Fall sein soll und kann, ist eine wertvolle Errungenschaft der letzten Jahre. Es sei in dieser Beziehung auch an die umfangreichen Justizneubauten in Dresden erinnert. Humanere Regungen, als sie die deutsche Rechtspflege bisher beherrschten, durchziehen in einem breiten Strom die immer weiteren Umfang annehmenden Erörterungen über eine Umgestaltung unserer Rechtsprechung. Waren bisher Recht und Leben nicht selten Begriffe, die in abstrakter Form ohne gegenseitige Beziehungen nebeneinander standen, so versucht die moderne Bewegung die Begriffe zu vereinigen, darauf hinzuwirken, daß die Rechtsprechung mehr als bisher den allgemeinen Lebenserscheinungen Rechnung trage, mehr individualisiere und an die Stelle rein vernunftsmäßiger Verallgemeinerung des Rechtsbegriffes die größere Rücksicht auf die Mannigfaltigkeit der menschlichen Beziehungen und die seelischen Regungen des Individuums setze. Dem Charakter der alten Rechtspflege entsprach der Charakter ihrer Gebäude: kühle, stolze Paläste mit unnahbarer Monumentalität. Mit diesem Charakter suchen die neuen Gerichtsgebäude z. B. in Dresden grundsätzlich zu brechen. In Anlage, Aufbau und in der Gestaltung und Ausstattung ihrer äußeren Erscheinung unternehmen sie mit Erfolg den Versuch, die Eigenschaften, die man von einer künftigen Reform der Rechtspflege erwartet, in ihrer besonderen Art auch, soweit dies überhaupt möglich ist, aus den Gebäuden sprechen zu lassen, also in die Gebäudegruppe seelische Beziehungen zu verweben. In



Wilhelm Schreuer. Marktplatz einer kleinen Stadt.

malerischem Aufbau lagert die Gebäudegruppe am Münchener Platz; durch glückliche Gruppierung sind auch da anziehende Bilder geschaffen, wo der Charakter der Gebäudeteile an sich sie nicht zu liefern vermochte. Anpflanzungen an hierzu besonders vorbehaltenen Stellen werden das sich darbietende Bild im Laufe der Jahre so vollenden, daß die Gerichtsgebäude mehr als eine Stätte erscheinen, an der wohlwollende Menschlichkeit nicht fremd ist, denn als ein Palast des starren Rechtsbegriffes. Mit bewußter Absicht sind terrassenartig angeordnete Vorgärten angelegt, Rasenflächen geschaffen und mit Weißbuchhecken besetzt, sowie Pappelgruppen gepflanzt, um nach der Absicht des Architekten „mit dem Bau vertraut zu werden“ und ihn dem Rechtsuchenden und mehr noch dem Straffälligen menschlich näherzubringen.

Diese erweiterte Mitwirkung des seelischen Momentes ist es auch, welche mehr und mehr auf die großen Krankenhausanlagen einzuwirken beginnt. Auch sie waren im Laufe der Zeit in der Anlage zu Zwangs-Massen-Unterkunftsstätten für Kranke geworden, deren technische Einrichtungen wohl mit dem Fortschritt der Zeit Schritt hielten, die aber nicht im geringsten Maße das Streben verrieten, der natürlichen Depression jedes Kranken durch den Versuch einer Gemütseinwirkung entgegenzuarbeiten. Zwar kam dieser Mangel bei den großen Lungenheilstätten, die in der freien Natur, im Walde, im Gebirge ihre Anlage fanden — es sei an die große Lungenheilstätte in Beelitz erinnert — weniger zum Ausdruck, als bei den Anstalten in den Stadtgebieten. Damit hat das große städtische Krankenhaus in Berlin, welches in den ersten Oktobertagen 1906 seiner Bestimmung übergeben wurde — das Rudolf Virchow-Krankenhaus an der Seestraße — grundsätzlich gebrochen. Die 57 einzelnen Bauwerke, aus welchen die gesamte Anlage besteht, sind in solcher Weiträumigkeit von Gartenanlagen umgeben und von einem Parke begleitet, daß Natur und Baukunst hier gleichwertig zusammenwirken in ihrem Eindruck auf das Gemüt des Kranken. Nur die Verwaltungsgebäude und wissenschaftlichen Institute der Anstalt sind mehrgeschossig, die Krankensäle selbst nur eingeschossig und von beiden Seiten so beleuchtet, daß Licht und Sonne voll hineinfluten können. Jeder Einzelbau mit je 2 Krankensälen ist mit Gartenanlagen umgeben und in seinen Außenflächen bepflanzt. Schon heute ergibt sich aus Gebäuden, Gartenanlagen, Bepflanzungen, Licht und Sonne eine Gruppe von Einflüssen, die auch den seelischen Heilungsprozeß beim Kranken in wirkungsvollster Weise unterstützen.

Dieses zielbewußte Streben, auch dem Krankenhause menschliche Züge zu verleihen, ist zweifellos eine Folge der zunehmenden Wohnlichkeit des Wohnhauses, sowohl das Miethauses, wie auch des Einfamilienhauses. Das Miethaus der Städte zeigt im Inneren wie im Aeußeren in zunehmendem Maße das Verlassen alles ungerechtfertigten Aufwandes, die Verachtung früherer Großmannssucht, die für die künstlerische Wirkung zu recht bedenklichen Mitteln griff, und das Einnehmen eines natürlicheren, sachlicheren Standpunktes. Das künstlerische Schaffen aus dem Bedürfnis heraus trat an die Stelle des falschen Scheines und hat Wohnhausbauten erstehen lassen, die Zeugnisse einer gesunderen, rein auf das Sachliche gerichteten Anschauung sind. Neben einer formalen Ausbildung in diesem Sinne ging eine zunehmende Durchbildung des Grundrisses im Sinne bequemer Wohnlichkeit und verfeinerter Lebenshaltung her. So wurde das Miethaus der künstlerischen Gesundung zugeführt, deren das Einfamilienhaus unter dem Einfluß der sachlichen Natürlichkeit des Bauernhauses schon seit längerer Zeit teilhaftig geworden war. Mehr und mehr verschwanden in den Vorstädten und Villenkolonien der deutschen Städte die Bauten, die lediglich verkleinerte Schloßanlagen sein wollten, und in zunehmendem Maße traten an ihre Stelle Einfamilienhäuser, die von den ländlichen Bauten der Vergangenheit jene Schönheit der Bescheidenheit übernommen hatten, die im Zusammenklang mit der Natur die längst vermißte Harmonie der menschlichen Wohnstätte ergaben. Ein in hohem Grade beachtenswerter Versuch ist dabei mit einer Wohnhausgruppe in der Sophienstraße in Charlottenburg gemacht worden. Das Einfamilienhaus für eine mittlere Lebenshaltung auch auf dem teuren Gelände des Inneren einer Großstadt zu ermöglichen, ist in der erwähnten Häusergruppe in geradezu vorbildlicher Weise durch die Anlage des künstlerisch gestalteten schmalen Reihenhauses mit außerordentlichem Glück nachzuweisen versucht worden.

Wesentlich hat zu diesem erfreulichen Ergebnis im Wohnhausbau auch die Kunst des Städtebaues mitgewirkt. Daß Städtebau als eine Kunst betrieben werden müsse, ist zwar eine Erkenntnis längerer Jahre, zu praktischen Folgerungen aber führte diese Erkenntnis erst im letzten Jahrzehnt; denn bis dahin lag der Städtebau in Händen, von denen eine künstlerische Förderung nicht erwartet werden konnte. Er war der Technik überwiesen, nicht der Kunst. Das verflossene Jahr brachte zudem die Erkenntnis, daß es nicht mehr länger aufgeschoben werden dürfe, für Berlin und die mit ihm im wirtschaftlichen Zusammenhang stehenden Vororte, also für Groß-Berlin einen General-Bebauungsplan nach künstlerischen Gesichtspunkten aufzustellen.

In Dresden wurde das Wort geprägt, Sachlichkeit habe über den Schein gesiegt, ohne aufdringliche nackte Wahrheiten zu sagen und es gelte heute nicht mehr, mit Bravourstückchen der Technik oder der uferlosen Bauphantasie zu paradieren. Diese Besinnung kann in erster Linie an den neuen Warenhausbauten, die bis dahin im Dienste der Reklame standen und vor allem der „uferlosen Bauphantasie" zum Opfer gefallen waren, beobachtet werden. Die Erweiterungsbauten des Warenhauses Wertheim in der Leipzigerstraße zu Berlin, das Warenhaus Tietz am Alexanderplatz daselbst, sowie die Warenhäuser Tietz und Oberpollinger in München zeigen in zunehmender Weise das Bestreben, der notwendigen Geschäftsreklame nicht durch die außerordentlichen Mittel eines unkünstlerischen Amerikanismus zu dienen, sondern in erster Linie durch maßvolle, sachliche Kunstentfaltung. Im Warenhause Wertheim tritt dabei eine individualistische Neubelebung alter Kunst in die Erscheinung, bei den Warenhäusern in München hat die neue Betonbauweise beachtenswerte Neubildungen hervorgerufen. Diese individualistische Neubelebung alter Formen ist auch das künstlerische Kennzeichen des neuen Rathauses in Leipzig; ein monumentales Barock auf historischen Grundlagen, aber durchzogen von dem glutvollen Athem einer Persönlichkeit ist das würdige Kleid dieses bedeutenden Neubaues. In dem neuen Stadttheater in Nürnberg tritt der Drang zutage, eine harmonische Einordnung in das Städtebild zu erreichen. Der Organismus dieses Theaters stützt sich auf die Tradition, die durch das Bauprogramm gegeben war. Seit Richard Wagner das nach ihm benannte Theater in Bayreuth schuf und seit dieses in München im Prinzregenten-Theater eine monumentale Wiederholung gefunden hat, ist ein organischer Fortschritt im deutschen Theaterbau der Neuzeit nur in Einzelheiten zu verzeichnen (Schauspielhaus in Düsseldorf usw.). Auch die protestantische Kirche hat sich nur zögernd zu einer grundlegenden Aenderung des Gottesdienstes unter Anpassung an das moderne kirchliche Bedürfnis entschlossen. Wohl hat der erwähnte zweite Kongreß für den Kirchenbau des Protestantismus insofern einen großen Fortschritt herbeigeführt, als er in den Ruf ausklang, der Kunst die Tore der Kirche weit, weit zu öffnen, in bezug auf die organische Umbildung des Kirchengebäudes aber ist man auch hier über die Einzelheiten nicht hinausgekommen und noch drängt unsere ganze soziale Entwicklung danach, der heutigen protestantischen Kirche die soziale Hausarbeit anzugliedern, die im Mittelalter die Klöster verrichtet haben. Denn auch hier ist das Verlassen der theoretischen Abstraktion und die Berücksichtigung der natürlichen Forderungen der Massen der Kernpunkt der Zukunft aller kirchlichen Bestrebungen, aus welchen die Kunst in Bezug auf Gruppierung und Anlage der Gebäude noch ungeahnte Vorteile ziehen kann. Kirche und Kunst müssen sich wieder wie in alten Zeiten auf den Boden der Wirklichkeit stellen und Realpolitik treiben. Der geistigen Erbauung muß das körperliche Wohlbefinden voran gehen, keinesfalls kann erstere letzteres ersetzen. Wer sich entschließt, hier der nüchternsten Denkungsweise Raum zu gewähren, der hat die Zukunft der Kirche in der Hand. So schön und so erhaben das religiöse Ideal ist, es kann nicht bestehen ohne die Befriedigung der realistischen Forderungen der Zukunft.

In formaler Beziehung hat die Kunst des Kirchenbaues gerade in dieser Richtung beachtenswerte Fortschritte gemacht. Die neue protestantische Kirche in Strehlen bei Dresden zeigt persönliche deutsche Art in hohem, künstlerischem Gehalte; in der neuen Versöhnungskiche in Dresden-Striesen ist der Versuch gemacht, aus Gotteshaus und Nebengebäuden eine malerische, den Kirchenbesucher anziehende Gruppe zu schaffen, wie es in erfolgreicher Weise schon bei der Matthäuskirche in Frankfurt a. M. geschehen ist. Allenthalben die bewußte Absicht, die Kunst der natürlichen menschlichen Empfindung näher zu bringen. Auch in den zahlreichen Bauten der Deutschen Reichsbank bekundet sich dieser Zug. Oertliche Umwelt und ihre Formensprache, das Material der Gegend, die historische Ueberlieferung werden mit Erfolg in den Dienst einer neuen Erscheinung dieser Verwaltungsgebäude gestellt. So kündet sich allenthalben in der Baukunst unserer Tage ein frischer, natürlicher, von der Persönlichkeit geadelter Zug in der Kunstgebung an.

Albert Hofmann.

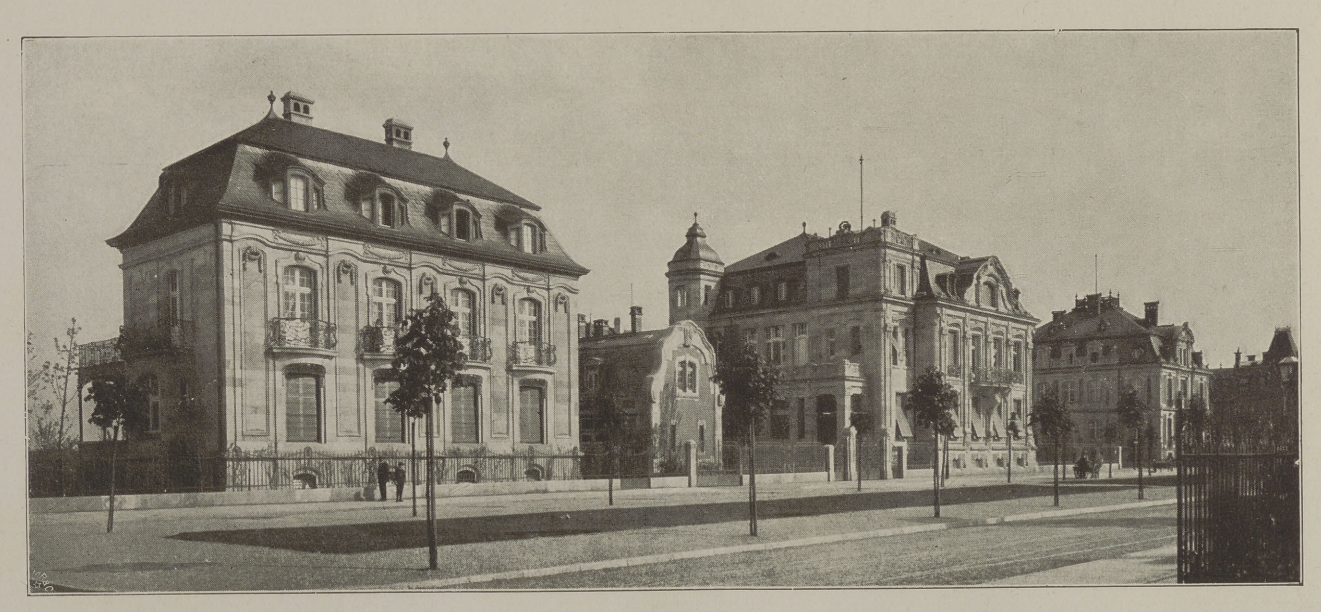
52

Die Stadt als Kunstwerk

Die Bauwerke, die an irgend einem Orte, zumal in einer Stadt, vorhanden sind, bedürfen einer Gruppierung, damit sie für den Verkehr zur Geltung kommen. Dadurch entsteht ein System einerseits von freien, andererseits von überbauten Flächen; und das richtige Verhältnis zwischen diesen beiden Gattungen von Flächen ist nicht nur von technischer, sondern auch von ästhetischer Bedeutung.

Wenn man von der Stadt als Kunstwerk spricht, denkt man in der Regel nur an das sogenannte „Stadtbild", d. h. an den schönen Eindruck, den wir in einer Stadt durch den Blick auf Gruppen von Gebäuden, auf gärtnerischen Schmuck, auf Höhen und Tiefen und dergl. haben. Dieses Stadtbild gehört nun zwar ebenfalls zu dem, was wir von einer Stadt als Kunstwerk verlangen. Allein es ist doch nur eine abgeleitete Sache: es zeigt uns sozusagen in der Vertikalprojektion, also aufrecht vor unserem wagrechten Blick, was die Bau- und Gärtnerkunst im Einzelnen geleistet hat. Darauf aber kommt es bei der eigentlichen Stadtbaukunst nicht an. Sie verweilt nicht bei den Einzelheiten, sondern trachtet darnach, das Ganze zu überschauen. Sie schafft im Gegensatze zu jener vertikalen eine horizontale Projektion; ein Bild also, das unmittelbar erschaubar ist nur aus der Höhe (und natürlich auch in der Darstellung durch Stadtpläne). Wie sehr aber gerade das Horizontalbild, die technisch und ästhetisch richtige Flächenverteilung, den vertikalen Anblick beeinflußt: das ist eine fundamentale Erkenntnis Derer, die sich nun einmal diesem Sonderzweige der Architektur gewidmet haben.

Als der kräftigste Führer auf diesem Gebiete gilt mit Recht der im Jahre 1903 verstorbene Wiener Architekt Camillo Sitte. Er hat mit seiner scharf kritischen und doch wieder produktiven Weise bei Lebzeiten weniger Erfolg gehabt, als jetzt nach seinem Tode. Nun erst sind weitere Kreise von Fachleuten des Städtewesens für die technische und ästhetische Seite der Sache zu gewinnen gewesen. Sie besitzen jetzt auch einen Mittelpunkt in der Zeitschrift „Der Städtebau", die 1907 bereits ihren vierten Jahrgang beginnt (Berlin, Verlag Ernst Wasmuth). Sie will nicht einzig, aber doch in der Hauptsache den Städtebau als eine ästhetische Sache behandeln; sie will ihn „in allen seinen Zweigen fördern helfen, zu einem einheitlichen Kunstwerke als dem Kulturausdruck unserer Zeit zusammenfassen". Dem entsprechend nennt auch ein Mitarbeiter die schönste Stadt diejenige, „die in Gestalt und Lage der Bauwerke, in Führung und Maßen der Straßen und Plätze deren Beziehungen zum Ganzen am besten zum Ausdruck bringt. Jedes Gebäude, jede Brücke, jeder Weg ist ja ein tätiges, bedeutungsvolles Glied am großen Organismus der Stadt und hat als solches eine bestimmte, für das Allgemeine notwendige Aufgabe". Wir werden von einer Stadt einen



Tillessen. Villen in Mannheim.

harmonischen und befriedigenden Eindruck dann haben, wenn sie in ihren Teilen und als Ganzes die gleichen Eigenschaften wie die Organismen der Natur aufweist. Ueber die „allgemeinen Grundsätze für die Aufstellung städtischer Bebauungspläne" hat sich ihr Herausgeber, der längst schon um die Sache verdiente Theodor Goecke, in den ersten Heften des III. Jahrganges ausgesprochen. Bei der Reichhaltigkeit dieser Zeitschrift ist es nicht gut anders möglich, als daß ein großer Teil des von uns im folgenden vorgeführten Materiales auf sie, sowie auf „Die Denkmalspflege" und „Deutsche Bauzeitung" zurückgeht.

Nun soll es unsere Aufgabe sein, auseinanderzusetzen, was in dem letzten Jahre Großzügiges auf dem Gebiete der Stadtbaukunst geleistet worden ist, so weit es die deutschen Lande betrifft. Leider muß eine Lösung dieser Aufgabe nahezu als unmöglich bezeichnet werden; selbst dann, wenn man die Frist des letzten Jahres nicht so genau nimmt. Es gibt vielleicht weit und breit kein Feld menschlicher Tätigkeit, das so konservativ ist oder doch von so allmählichen Entfaltungen abhängt, wie das des Städtebaues; und dies gilt im guten wie im schlechten Sinne. Kaum jemals läßt sich sagen, daß in diesem oder jenem Jahre diese oder jene Leistung in die Welt getreten ist. Meist ziehen sich die hervortretenderen Leistungen durch viele Jahre hin, und nur schwer sind sie aus dem immer weiter schreitenden Lebensgang einer Stadt herauszulösen. Man kann also nicht gut anders, als entweder auf andere Jahre zurückgreifen, oder sich mit einem allgemeinen Ueberblick über den gegenwärtigen Stand begnügen.

Dazu kommt aber nun eine noch größere Hemmung unserer Arbeit. Eine Stadtbaukunst hat es ja freilich gegeben, seit die Menschen überhaupt Städte besaßen; und gerade im ausgehenden Altertum ist diese Kunst auf eine beachtenswerte Höhe gelangt. Jedoch in dem Sinne, wie wir von einem stetigen und bewußten Fortgang der Malerei und seit so und so viel Jahrhunderten oder Jahrzehnten von einem ebensolchen Fortgang des Holzschnittes, des Kupferstichs, der Lithographie sprechen können: in einem solchen Sinne ist von einer Stadtbaukunst wohl nur erst seit etwa 20 Jahren die Rede. Halten wir sie mit der erwähnten Allmählichkeit des Stadtbaulebens zusammen, so läßt sich bereits als sehr wahrscheinlich annehmen, daß heute noch in unseren Städten so gut wie alles im Werden ist.

Einen höchst achtungswürdigen, wenn auch beinahe ans Tragikomische streifenden Ersatz dafür bildet der Umstand, daß kaum auf einem Gebiete so viel, wie hier, an Hoffnungsprojekten, Entwürfen, Anläufen u. dergl. geleistet wird. Könnten wir die heutige Lage der Stadtbaukunst mit einem Anschauungsbilde darstellen, so würde es vielleicht der Anblick einer Truppe von Architekten sein, die vollbeladen mit ihren projektreichen Mappen sich die Phantasie wundrennen an den verfehlten und kaum mehr zu verbessernden Straßen- und Platzanlagen unserer Städte. Wollten wir die uns gestellte Aufgabe dahin umdrehen, daß wir nur das Negative bringen, d. h. daß wir verzeichnen, was alles an Verirrungen des Städtebaues noch vorhanden und in den letzten Jahren dazugekommen ist: wir würden reichlichst zu tun haben.

Es bleibt nun nicht viel anderes übrig, als daß wir zu allermeist nicht ein „Ist", sondern ein „Soll" vorlegen. Wohin wir immer blicken, finden wir für den Städtebau mehr Literatur als Bauwerk, mehr Theorie als Praxis. Und kaum irgendwo widerlegt sich das alte Wort von einem Nachhinken der Theorie hinter der Praxis so bündig wie hier, wo die Beteiligten froh sein würden, wenn ihre Theorie, der es an praktischer Tendenz nicht fehlt, auch nur zu einigen Teilen verwirklicht wäre.

Schließlich würde es Sache eines Reisens durch alle deutschen Städte oder wenigstens eines Korrespondierens mit allen möglichen Stadtbauämtern und Gesellschaften sein, um alles das herauszubekommen, was tatsächlich vorliegt, und woraus dann eine ästhetische Kritik das Großzügigste auszuwählen hätte. Zu mehr als einem mäßigen Teile wird ja kaum jemandem das Material genügend bekannt sein; und auch die intensivere Beschäftigung mit der Sache wird vielleicht erst recht nichts Positives zu erkennen geben, sondern nach wie vor über Mangel klagen lassen. Auch einige Anfragen, die der Schreiber dieser Zeilen in der Eile des Abschlusses unseres Buches ergehen ließ, haben (von unbeantworteten abgesehen) in merkwürdiger Gleichförmigkeit das Ergebnis gebracht, daß sich Berge von Entwürfen und Erklärungen und Diskussionen aufhäufen lassen, daß aber, kurz gesagt, wirklich Großzügiges für den Städtebau engsten Sinnes gerade im letzten Jahre nun einmal ersichtlich nicht geleistet worden ist.

So bleibt uns nur noch übrig, einerseits einen Ueberblick zu geben über die verschiedentlichen Wallungen und Wollungen für unsere Sache, und andererseits zusammenzustellen, was an einigermaßen bemerkenswerten Beiträgen zur Stadtbaukunst in der Tat geleistet wurde.

* * *

Die vielleicht beste und anregendste Tat der letzten Zeit war die Erste Deutsche Städteausstellung zu Dresden 1903. Obwohl dort das sonstige Interesse der Stadtgemeinde im Vordergrunde stand, gab es doch der ästhetischen

Belehrung genug. Und namentlich haben sich durch diese Ausstellung einige Interessen für eine Fortführung des damals Vorgelegten befestigt, sodaß auf spätere Wiederholungen dieser Exposition, ja selbst auf eine ständige Zentralstelle für unser Gebiet, etwa durch Anlage eines Archives, eines Auskunftsbureaus u. dgl. m. zu rechnen ist. Eine Zentralstelle des an jene Ausstellung anschließenden „Deutschen Städtetages" wird jetzt zu Berlin (SO. 16, Am Kölnischen Park 8) eingerichtet.

Die sonstigen Ausstellungen der letzten Jahre haben immerhin einige Beiträge speziellerer Art gebracht; so z. B. die beiden Gartenbauausstellungen zu Düsseldorf 1904 und zu Darmstadt 1905. Der ersteren werden bessere Gartenpläne, der letzteren bessere Wirklichkeiten des Gartenbaues nachgerühmt. Die jüngste Weltausstellung, die zu Lüttich 1905, war für unsere Frage von Bedeutung zunächst durch das wirklich gelungene Stadtbild, das die breit angelegte Gruppe der Ausstellungsgebäude und insbesondere die mehreren daraufhin angelegten Brücken darboten; sodann zeigte sie, was in Belgien und Frankreich an sogenannten Arbeiterkolonien u. dgl. geleistet worden ist, ersichtlich mit einer guten sozialen Praxis, und ein klein wenig auch mit ästhetischen Anläufen.

Unsere gewöhnlichen Kunstausstellungen sind für den eigentlichen Städtebau beinah' ertraglos. Ist schon die Architektur als solche auf ihnen nicht gut oder erst neuerdings etwas aufmerksamer behandelt und natürlich vom großen Publikum noch nicht viel beachtet, so fehlt eine Vorführung dessen, was zu unserem Thema gehört, erst recht. Die Kunstgewerbeausstellung zu Dresden 1906 hatte offenbar ganz andere Absichten. Daß sich aber in einem solchen Rahmen auch etwas von unseren Interessen vorführen läßt, zeigt der Umstand, daß dort eine kleine Schwester der Stadtbaukunst, nennen wir sie: die Dorfbaukunst, auf eine recht beachtenswerte Weise durch Mustergebäude vertreten war, und zwar in einer ebenfalls vielleicht musterhaften Gruppierung.

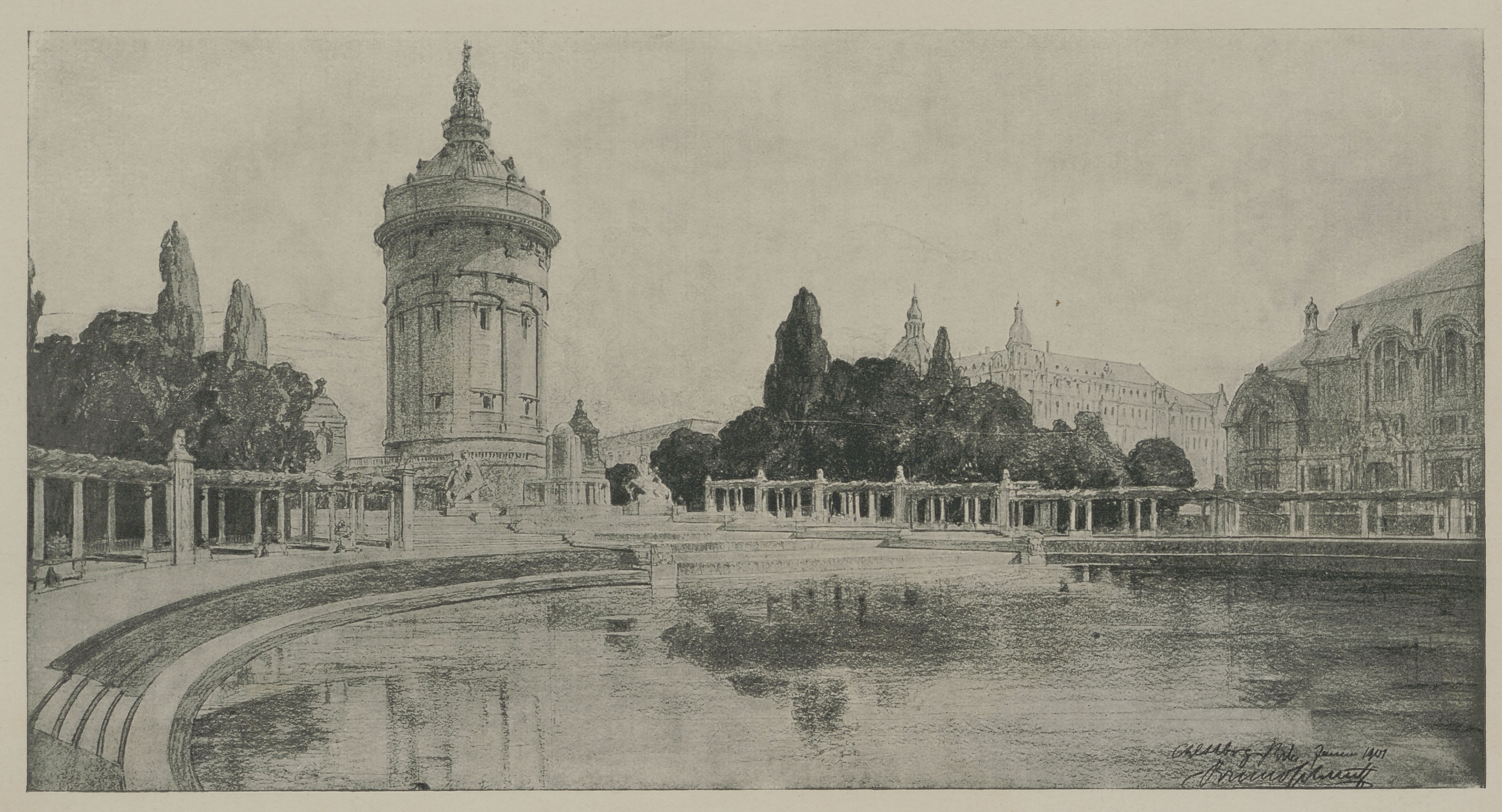
Reichlicher, als die Ausstellungen, treten gerade in der letzten Zeit für unsere Sache die verschiedentlichen Architektentage u. dgl. ein. So tat es z. B. in gut konservativer Weise die Hauptversammlung des Deutschen Bundes für Heimatschutz zu München anfangs Oktober 1906. Die 17. Wanderversammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieurvereine zu Mannheim 1906 hatte die Frage nach den „Grundsätzen" des Städtebaues, mit einem Referate des Altmeisters R. Baumeister, auf ihr Programm gesetzt, samt einem Zurückgreifen auf die „Grundzüge", die dafür jener Verband bereits im Jahre 1874 aufgestellt hatte.

Daran reihen sich die Tage für Denkmalpflege, die im Jahre 1900 eingesetzt und diesmal die 7. Versammlung zustande gebracht haben, zu Braunschweig September 1906. Auch die preußischen Städtetage nehmen sich der Sache an; sie haben es im Jahre 1906 auf ihre 6. Tagung gebracht. Weiter voran ist die Zentralstelle für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen, deren 15. Konferenz in dieses Jahr fiel. Endlich mag noch des 7. Internationalen Architektenkongresses zu London 1906 gedacht sein.

Gehen wir nun näher an die Wollungen und Verwirklichungen heran, so wird es gut sein, einige Besonderheiten der Stadtbaukunst dem sonstigen Ueberblicke voranzustellen. Den ersten Platz dürfen wir wohl derjenigen Bewegung einräumen, welche das schöne Schlagwort trägt: „Gartenstadt". In England, Frankreich und Deutschland (der anscheinende Vorantritt Englands ist nicht ganz sicher) haben sich Gesellschaften usw. zusammengetan, um Städte oder Stadtteile mit möglichster Hervorkehrung gärtnerischer Anlagen zu schaffen. Allein gerade hier treten uns die Fülle von Vorschlägen und die Armut an Tatsachen ganz besonders wehmütig entgegen. Wirklich geschaffen ist wohl nur eine dörfliche Anlage in England zu Bourneville bei Birmingham; außerdem soll dort eine gartenstädtische Anlage nördlich von London bei der Ortschaft Norton entstehen, mit einem interessanten, wenn auch noch über Altgewohntes nicht sehr hinausgreifenden Plan, und endlich eine „Gartenvorstadt" zu Hampstead bei London.

Sowohl in England, wie auch in Frankreich, wie auch in Deutschland, ist die Gartenstadtbewegung von eigenen Gesellschaften und Zeitschriften oder dgl. in Angriff genommen worden. Für uns kommt die „Deutsche Gartenstadt-Gesellschaft" zu Berlin-Schlachtensee in Betracht, die uns wenigstens durch ein energisches Vorwärtsstreben und durch Hinweis auf verwandte Tatsachen erfreut. So erfahren wir durch sie von einer Villenkolonie Buchschlag bei Sprendlingen nahe Frankfurt a. M. Während sonst die allbekannten Villenkolonien an den Rändern unserer Städte ein bedauerliches Zurückbleiben hinter den Forderungen unserer „Moderne" zu zeigen pflegen, war hier von vornherein darauf Bedacht genommen, durch den Bebauungsplan auf den Spuren Camillo Sittes zu gehen. Die Kolonie ist bereits begonnen und anscheinend in günstigem Wachsen.

Nun hat das Interesse an städtischen Dingen seit längerem viel zu tun mit verschiedentlichen sonstigen Gartenfragen unserer Städte. Das Berliner Projekt, den Grunewald als sogenannten Volkspark zu „erschließen", ist jetzt



Mannheimer Wasserturm am Friedrichsplatz.
(Lageplan des Platzes Seite 97.)

54

anscheinend glücklich vorbei; nun soll die Jungfernheide im Nordwesten Berlins an die Reihe kommen. Wertvoller als derlei, von unseren Zielen eher abführende Bestrebungen werden die nach pflanzlicher Schmückung vorhandener Inventarstücke der Städte. Berlin und Dresden sind vielleicht durch ihre Fürsorge für Häuserblumenschmuck an erster Stelle zu nennen; die Stadt Dresden als solche anscheinend freisinniger, als die Stadt Berlin.

Nur erst in geringen Spuren bildet sich ein Gedanke theoretisch und praktisch aus, von dem bei einer wirklich großzügigen Durchführung wertvolle Vorteile zu erwarten sind: der des Innengartens. Es handelt sich hier darum, im Inneren eines größeren Baublockes nicht bloß das gewöhnliche Maß von Höfen freizulassen, sondern eine umfangreichere Fläche zu schaffen und sie ungefähr so anzulegen, wie sonst gärtnerische Plätze außerhalb der Baublöcke angelegt werden. Vorschläge dazu sind natürlich wiederum in Hülle und Fülle vorhanden; Verwirklichung gibt es nur in ziemlich magerer Weise. Unter dem Schlagworte der „Innensquares" hat z. B. ein Leipziger Bauverein die Bebauung eines Geländes auf der Schönefelder Flur bei Leipzig daraufhin eingerichtet. Ein älterer Mitkämpfer C. Sittes, Karl Henrici, weist auf eine im Entstehen begriffene Arbeiterkolonie des Fürsten Pleß hin, in welcher freistehende Einfamilienhäuser einen runden Spielplatz einschließen, dem zur Bequemlichkeit der Mütter alle Küchen der Wohnungen zugewendet sind. Jener Berichterstatter hat dann selber in diesem oder jenem Entwurf für eine Arbeiterkolonie ähnliche Innenanlagen vorgeführt. Das bedeutungsvollste Projekt aber, das in dieser Beziehung gekommen ist, dürfte der Vorschlag sein, den alten botanischen Garten in Berlin-Schöneberg in der Weise zu bebauen, daß die Bauten einen ästhetisch wertvollen größeren Innenhof einschließen.

Spuren von derartigem sind immerhin vorhanden. Allein es wird gut sein, nicht durch ihre Ueberschätzung dem entgegenzukommen, daß die dürftigsten Leistungen von Hausbesitzern bereits als große Verdienste um den Städtebau erscheinen. Heißt ja doch bereits manches traurige Hinterhaus, dessen Hofweg von ein paar Grashalmen eingesäumt ist, „Gartenhaus"! Etwas beachtenswerter, wenn auch noch lange nicht dem Eigenruhm entsprechend, ist der Goethehof oder Goethepark in Charlottenburg, eine Wohnhaus-Anlage in Form einer Passage, die im Inneren wohlgefällig ausgebaut und mit einigem Grün versehen ist. Dies auch ein Beispiel der neuerdings häufigeren Verwirklichungen des Gedankens von Dachgärten, für die es u. a. in Berlin und etwa seiner Villenkolonie Grunewald bereits ein oder das andere sonstige Beispiel gibt. Bei der Düsseldorfer Ausstellung 1904 soll es gerade an diesem Motive gefehlt haben.

Wir eilen weiter zu einer Leistung, in der unsere Städte immerhin sich manches Verdienst erwerben: zu den Schmuckplätzen. Sie dürften im großen und ganzen der neuesten Zeit angehören. Das Mittelalter kannte wohl nur Nutzplätze; in der neueren Zeit kamen zu diesen noch die Paradeplätze hinzu und mit ihnen die fürstlichen Darbietungen gärtnerischer Gaben an die Stadt; doch erst jetzt wetteifern die Städte darin, ihren Bewohnern den Genuß der Natur bereits innerhalb des grauen Steinmeeres zu verschaffen. Wie mit der Vermehrung dieser Schmuckplätze eine früher so wesentliche Belebung städtischer Plätze: das Jahrmarktstreiben, zurückgeht, mag den Historikern des Städtebaues ein interessantes Thema ergeben.

Meist aber sind die Schmuckplätze unserer Städte so unklug angelegt, daß sie einem am ehesten noch durch den Anreiz zum Nachdenken über die dringlichen Umgestaltungen Freude machen. In Berlin ist auf den Platz zwischen Kgl. Bibliothek und Oper, auf den Wilhelmsplatz, auf den Lützowplatz und noch auf andere nicht wenig Arbeit verwendet worden; und doch würden diese Plätze erst dann zur Geltung kommen, wenn vor allem die Führungen ihrer Wege richtiger angelegt wären.

Zählen wir, abgesehen davon, einige Fertigstellungen aus der jüngsten Zeit auf, so mag aus Berlin der Arnswalder Platz an der Elbinger Straße genannt sein. Kaum weniger, weder relativ noch absolut, gibt uns das nun Stadt gewordene Wilmersdorf bei Berlin zu tun. Dort sind der Ludwigskirchplatz und der Hohenzollernplatz neuerdings geschmückt worden, und der Nikolsburger Platz soll diesen nachfolgen; einiges Vernünftige in der Anlage sowie die Tieferlegung ihrer inneren Teile verdienen eine gute, ihre Dürftigkeit für Verkehr und Aufenthalt eine weniger gute Note. Eine kleine, gerade dafür günstige Parkanlage in einem Dreieck an der Brandenburgischen Straße jenes Ortes, sowie endlich der gärtnerisch ziemlich gelungene Flinsberger Platz in Schmargendorf, mit welchem Dorfe wir allerdings bereits die Grenze des Stadtbaues zu überschreiten scheinen, sind uns in angenehmer Erinnerung geblieben.

Aus anderen Städten verdienen Markierung Schmuckplätze oder Gartenplätze zu Frankfurt am Main (Hohenzollernplatz, ein langgestrecktes Dreieck); zu Lübeck eine Parkanlage für einen Blick auf das Stadtbild von Marly aus; zu Magdeburg der Königin Luise-Garten (zwischen Ottoring und Königstraße), sowie die städtischen Parkanlagen an der Königsbrücke; und endlich hat die Stadt Wien in allerjüngster Zeit mehrere

kleinere städtische Gärten dem Publikum übergeben. Als ein sympathisches Projekt ist der „Rosengarten" in Worms zu bezeichnen. — Daß die englischen und amerikanischen Parkanlagen für Deutschland vorbildlich waren und weiterhin sein können, liegt besonders nahe, wenn wir kennen lernen, was in dieser Beziehung, zumal in einigen Hauptstädten der Vereinigten Staaten von Amerika, geleistet worden ist. Unmittelbar an amerikanische Vorbilder schließen einige für Wien geplante „Parkstraßen" an, die vereinzelte Grünanlagen unter einander verbinden sollen.

Mächtige Straßenzüge mit imposanten Ausstattungen namentlich an Einzelgebäuden sind noch nicht das Intimste an Stadtbaukunst; doch sie verdienen immerhin Erwähnung. Daß in Berlin der Straßenzug Unter den Linden nicht eben zu den besten Beispielen dieser Art gehört, dürfte bei Kennern feststehen; und überdies sind die in der letzten Zeit daran vorgenommenen Aenderungen auch nicht zum günstigsten ausgefallen. Eine vielleicht wirklich großzügige Doppelanlage steht im Inneren Berlins bevor, an der Spree links vom Mühlendamm bis zum Märkischen Platze (mit dem dürftigen Museumsbau) und rechts dort, wo jetzt das alte malerische Gassenstück des „Krögel" seinem Ende entgegengeht. Einige hübsche Gebäude auf der linken Seite lassen hier Gutes hoffen, das allerdings durch die unvermeidlichen Kaufhäuser schwerlich zur vollen Entfaltung kommen wird. Etwas günstigere Aussichten bieten die in Berlin nicht mehr ganz seltenen sogenannten „Privatstraßen", wie sie sich namentlich in der Nähe des Landwehrkanals entfalten. („Der Städtebau" bringt — Jahrgang 2 Heft 10 und 11, zumal auf den Tafeln 73 ff. — ein paar sehr beachtenswerte Beispiele.)

Sodann aber hat Berlin im Verein mit westlichen Vororten mehrere im guten oder im schlechten Sinne gewaltige Straßenzüge begonnen. Als Schöpfung Bismarcks ist der Kurfürstendamm immerhin eine Avenue großen Stiles, wenn auch einige Protzbauten, die geradezu negative Muster sein können, den im ganzen günstigen Eindruck wieder zerstören. (Man sehe z. B. die Nummern 34 mit widerlicher Ueberladung, dann 40 f und 56 an den Ecken Knesebeckstraße und Wielandstraße mit verwandten Plumpheiten.) Ein ähnlicher Riesenweg wird unter dem Namen des Hohenzollerndammes in südwestlicher Richtung nach dem Grunewald geführt; von den bisher fertiggestellten Strecken aus ist immerhin wenigstens auf günstige Grünanlagen zu rechnen. Die 48 Meter Breite für diesen Hohenzollerndamm sind allerdings mehr Auswuchs des Bedürfnisses nach Großtun als des nach Großzügigkeit.

Ein glücklicher Gedanke war wenigstens von Anfang an die Verlängerung der Charlottenburger Bismarckstraße nach dem Westen, wie sie erst Max Hasak und sodann (1899) Ludwig Hercher geplant hat. Doch scheint das Interesse an einer „Heerstraße" die ursprünglichen Absichten in das Nüchterne zu verkehren. Die bereits bekannte „Hebung" städtischer Aesthetik durch „Erniedrigung" und „Verflachung" wird hier anscheinend wiederum zur Geltung kommen durch Niedrigerlegung des Spandauer Berges. In nächster Nähe der interessanten Ueberführung dieses Straßenzuges über die westliche Partie der Stadtbahn baut Charlottenburg die Gegend seines Lietzensees zu einem Stadtviertel aus, das voraussichtlich eine der wenigen Wirklichkeiten sein wird, die sich an Stadtbaukunstwerken bereits aufzählen lassen. In derselben Stadt sei noch die Giesebrechtstraße erwähnt, die, verschönt durch den graziösen und gut aufgestellten Brunnen von Emmerich, von der Gegend des Charlottenburger Stadtbahnhofes aus die sonst überwiegende Rechtwinkeligkeit des Straßengeländes am Kurfürstendamm energisch durch einen schrägen Lauf unterbricht.

Weitaus das Großzügigste an Wegebau dürfte der „Wald- und Wiesengürtel" sein, mit welchem das seit längerem einheitliche „Groß-Wien" seine waldige Umgebung vor Bauwut schützen will, ergänzt durch eine hohe Straße im Nordwesten, von der aus die Blicke auf das Stadtbild voraussichtlich den Aufwand lohnen werden.

In kühne Zukunftsgedanken weist eine, der Hauptsache nach bereits fertige, Leistung hinaus: der Rheinhafen, den sich die Stadt Krefeld geleistet hat. Er ist seit Herbst 1905 bereits zum Teil benützt und am 6. Juli 1906 offiziell übergeben worden. Die Stadt erhofft von dieser Anlage insbesondere einerseits eine Erweiterung ihrer Industrie über Samt und Seide hinaus, und andererseits einen Knotenpunkt für den großen Wasserweg vom künftigen Mittellandkanal bis Antwerpen. Der Architekt dieser Anlage ist Hentrich; sein Gebäude der Handelswerft im Lagerhaus macht nach den Abbildungen einen günstigen Eindruck. Hierher gehört auch das Bestreben der Städte Duisburg, Ruhrort u. s. w., an der Ruhrmündung eine neue Großstadt aus den vorhandenen Gemeinden erwachsen zu lassen.

In idyllische Verhältnisse führen uns die großenteils bereits verwirklichten Bestrebungen im steiermärkischen Graz, durch den Kaiser-Franz-Josef-Quai an der Mur eine große zusammenhängende Uferanlage zu schaffen.

Noch immer bewegen wir uns mehr in dem Gebiete der Bauanlagen und bestenfalls ihrer

55

einzelnen Gruppierungen, als der künstlerisch gesteigerten Aufteilung des städtischen Geländes, und geraten damit immer wieder in die gewöhnliche Baukunstfrage hinein. Für uns ist es namentlich wichtig, zu beobachten, wie weit sich an ältere Bauten von zweifellos ästhetischer Bedeutung die nun einmal notwendigen Neubauten ästhetisch angliedern. In welcher traurigen Weise dabei Prachtstücke aus älterer Zeit sozusagen niedergeschrieen werden können, davon wußte bereits vor einiger Zeit zu München das Erzbischöfliche Palais und weiß nun zu Berlin das vornehme ältere Gebäude des Kunstgewerbemuseums zu erzählen.

Indessen schreitet anscheinend allerdings die Geschicklichkeit, Neubauten mit dem Vorhandenen zusammenzustimmen, vorwärts. Vielleicht das Bedeutendste in dieser Beziehung hat jetzt Danzig geleistet. Die bereits gut markierte Gegend am Langgasser Tor, nach außen fortgesetzt durch Stock-Tor und Hohes Tor, hat nun eine Reihe neuer Gebäude bekommen, die sich, nach allem zu schließen, in einer ästhetisch vernünftigen Weise zusammenfinden. Der Raum des früheren Festungswalles hat Gelegenheit dazu gebracht. Mit dem Blicke nach außen sehen wir links die, in sogenannter Danziger Renaissance errichtete, Reichsbank von Max Hasak, das Gebäude der Landschaftsdirektion und das der Landesversicherungsanstalt; dazu die Polizeidirektion und die Synagoge. Nach rechts kommen das Zeughaus und das Theater hinzu; und weiter nach außen gruppieren sich andere behördliche Gebäude an, besonders das Westpreußische Landeshaus.

Für Düsseldorf ist, abgesehen von jüngst entstandenen Stadtteilen, Aussicht vorhanden, daß sich um sein neues Ausstellungsgebäude, das der Stadt ihre Lage am Rheinufer erst erschlossen haben soll, nun weiterhin wertvolle öffentliche Bauten gruppieren, voran der gemeinsame Bau des (von Köln abgetrennten) Oberlandesgerichts und der Regierung.

Seit längerer Zeit ist in der Hauptsache vollendet die Parlamentsgegend zu Budapest. Der Blick von der Donau auf das Parlament dürfte bereits zu den internationalen Sehenswürdigkeiten gehören. Außerdem aber hat sich weiter stadtwärts durch den Parlamentsplatz und den Freiheitsplatz, unterstützt durch ansehnliche öffentliche Gebäude, an ihnen anscheinend eine günstige Gruppenanlage herausgebildet.

In Berlin steht dem Leipziger Platz, namentlich seit der Erweiterungsbau des Wertheimschen Warenhauses durch Messel ziemlich gut geglückt ist, eher günstiges als ungünstiges bevor. In Charlottenburg trägt das neue Rathaus mit seinem mächtigen Turme wenigstens einiges zu „Stadtbildern“ bei. Daneben wird in kleineren Straßen, z. B. der Sophienstraße, für bescheidene Bauleistungen gesorgt. Reichliche Projekte sind noch im Werden zu Wiesbaden durch die Straßenanlagen am neuen Bahnhof, die vermutlich Ende 1907 fertig werden; dann zu Lübeck durch die Bemühungen, dem dortigen Burgtor eine neue Umgebung zu verschaffen. Und der Hafenort samt Seebad dieser Stadt, Travemünde, erfreut sich einer baulichen Entwickelung durch eine Villenkolonie, die ersichtlich in einem verheißungsvollen Entstehen begriffen ist.

Für neue Baugruppen an älteren Gebäuden kommt sehr häufig die Frage der „Freilegung“ in Betracht. Die Vorliebe für dieses Vorgehen, das leider häufig einen Tod der Intimität bedeutet, ist bekannt; wieviel andererseits noch durch Schließung allzu offener Partien zu tun bleibt, wird weniger beobachtet. Die Städte Köln und Ulm laborieren immer noch an ihren Domfragen und scheinen sich neuerdings dem Gedanken an mäßige architektonische Einfügungen nicht mehr ganz zu verschließen. Vielleicht wird Günstigeres an Domfreiheit in Magdeburg erreicht, durch die Bestrebungen, dem wertvollen neuen Kunstmuseum von Friedrich Ohmann Ausblicke auf den Dom zu geben.

Daß zu einem „Stadtbild“ die Fassaden und Dächer wesentlich beitragen, bedarf nicht erst unserer Auseinandersetzungen. Anregungen liegen in dieser Richtung nicht wenige vor; und die künstlerische Fortbildung des norddeutschen Ziegelbaues hat, namentlich unter den Händen von O. Stiehl, selbst in Berlin manchen hübschen Anblick geschaffen. Einzelne Techniken, wie die wieder neu erstehende Mosaik, haben bisher nur durch vereinzelte, aber beachtenswerte Beispiele zur städtischen Schönheit beigetragen. Für andere Spezialitäten, wie Sgraffito, Majolikafliesen und dergl., erheben sich wenigstens eifrige Stimmen. Eine Wirklichkeitsleistung ist die Wiederherstellung des Ulmer Rathauses, die Ende Oktober 1905 fertig geworden ist und namentlich durch ihren Fassadenschmuck mit Keimschen Mineralfarben günstig zu wirken scheint.

Indem wir im bisherigen gewisse Besonderheiten der Stadtbaukunst, die doch noch nicht auf die innersten Aufgaben dieser hinweisen, vorgeführt haben, ist schon größtenteils erschöpft, was wir von Tatsachen überhaupt vorführen können. Wir müssen noch einiges zu Hilfe nehmen, was die Aesthetik einer Stadt vollenden kann, um weiteres Material aufzudecken. Da begrüßen wir gleichsam als Erlöser aus mancher ästhetischen Not die Flüsse mit ihren Gelegenheiten zu Brücken. Zwei Städte, München und Stettin, haben in dieser Beziehung Wertvolles nicht nur begonnen, sondern auch in der Hauptsache vollendet, und zwar gerade in der uns wichtigen Zeit. Die Stadtgemeinde München hat am 18. Juli 1901 ein umfangreiches Programm



Mannheimer Straßenansicht (Hildastraße).

für den Brückenbau über die Isar aufgestellt. Die projektierten acht Brücken sind denn auch im Laufe von vier Jahren vollendet worden, abgeschlossen durch die Eröffnung der Wittelsbacher Brücke am 15. September 1905. Diese und die Josefsbrücke stammen von Theodor Fischer, die übrigen sechs von Friedrich von Thiersch. In Stettin sind es namentlich Straßenbrücken, wie besonders die Bahnhofsbrücke, seit 1900, die Hansabrücke seit 1903, die Baumbrücke u. a. in Arbeit, die eine Aufnahme in unsere Sammlung verdienen, Werke von mehreren städtischen Baubeamten. Uebrigens hat München seinen alten Ruhm schöner Friedhöfe weiterhin gepflegt; sein neuer westlicher Friedhof bei Moosach, vollendet Ende 1903, scheint beachtenswert zu sein. Noch lange nicht Wirklichkeit, doch wertvoll durch die vorgelegten Wettbewerbe ist die beabsichtigte Umgestaltung des Münchener Maximilansplatzes.

Vieles, das uns noch zu Darlegungen drängen könnte, ist wieder mehr Zukunftshoffnung oder reicht in eine noch ältere Zeit zurück. Die Stadt Dresden scheint über die Erwägungen, was mit ihrem Theaterplatz an der Elbe anzufangen sei, nicht hinauszukommen; und das rührige Hochbauamt Leipzig zeigt auch in seinem uns vorliegenden jüngsten Jahresbericht nur eben wertvolle Leistungen der Architektur selber. Daß durch den Neubau des dortigen Rathauses um die alte Pleissenburg herum ein wertvolles Stadtbild geschaffen worden ist, dürfte in weiteren Kreisen bereits bekannt sein; daß der sehr nötige Bau des dortigen Hauptbahnhofes von ästhetischer Bedeutung werde, läßt sich vorläufig noch nicht hoffen.

Das Neueste ist wohl der Wettbewerb um die Umarbeitung des Bebauungsplanes für die Stadt St. Johann an der Saar, mit Ergebnissen, die im ganzen nicht sehr befriedigen, doch im einzelnen manches Interessante geboten haben.

Was Bielefeld, Darmstadt, Halle-Saale, Hannover, Nürnberg, Wiesbaden usw. namentlich durch Weiterbildungen ihrer Plätze usw. geleistet haben, war schon auf der Dresdener Ausstellung 1903 zu sehen. Aus neuerer Zeit kommen etwa noch Karlsruhe, Lindau, Mannheim dazu. In der erstgenannten Stadt sind es mehrere Erweiterungspartien, die jetzt auf Grund interessanter Wettbewerbe hergestellt werden sollen;

56

in Lindau am Bodensee ist die Umgebung des Landtores neu gestaltet und eine neue Uferstraße entworfen.

In Mannheim, der mit amerikanischer Raschheit wachsenden Stadt selbstbewußter Handelsherren, scheint man immer weniger die schachbrettartigen Anlagen zu verteidigen. Die „Quadratstadt" umfaßt kaum mehr ein Drittel der Einwohnerschaft; und die bauliche Entwicklung der letzten zwei Dezennien hat sich außerhalb des die Quadrate umschließenden Ringes entfaltet. Namentlich versucht man durch Erweiterungen im Osten der Stadt Neues zu schaffen, insbesondere durch den von Bruno Schmitz entworfenen Friedrichsplatz mit der Festhalle, an dem die gut geschlossenen Platzwandungen mit ihren Arkaden gerühmt werden.

Vom Standpunkte der Stadtbauästhetik hatte kaum eine Stadt so schwer zu leiden wie Stuttgart, zumal da sein Höhenrand für schematische Straßenanlagen noch unbrauchbarer ist, als ein ebenes Gelände. Interessant ist nun, wie sich jeweils die führenden Kräfte über diese Schwierigkeiten hinauszuarbeiten suchten, bis jetzt durch einen besonderen Meister der Baukunst und der Stadtbaukunst, Theodor Fischer, die Hoffnungen aussichtsreicher werden (eine Geschichte dieser Bestrebungen wird im „Städtebau" gegeben, Heft 4 des 1. Jahrgangs).

Es ist nicht eben zu fürchten, daß wir in deutschen Landen mit unserer bisherigen Aufzählung solcher Werke, die der Stadtbaukunst wenigstens zum Teil angehören, Wesentliches übergangen hätten. Rein theoretisch würde immer noch viel zu sagen sein. So z. B. über unnötig vorhandene und über dringend nötige gesetzliche Hilfen, falls man nicht mit dem Gedanken an orientalische Städte wie Konstantinopel am liebsten von allen Bebauungsgesetzen absehen möchte. Nur noch einige Worte verlangen jene sozialen und technischen Seiten der Sache, die gerade hier mehr als anderswo die Bedeutung einer fruchtbaren Grundlage für das Aesthetische haben. Die Bestrebungen nach Arbeiterkolonien haben wir schon erwähnt; und Gesellschaften, wie der „Berliner Spar- und Bauverein" und die „Wohnungsgesellschaft" zu Frankfurt a. M., von denen jene zumal durch ihre 1905 vollendete Ansiedelung am Nordufer zu Berlin Gutes geleistet haben dürfte, verdienen jedenfalls einen Hinweis auf ihr aussichtsvolles Walten. Nahe verwandt der Arbeiterkolonie ist das „Industrieviertel", wie es in Berlin der Vorort Lichtenberg und weiter hinaus die Stadt Teltow einerseits bereits verwirklicht hat und andererseits als Projekt vor sich sieht.

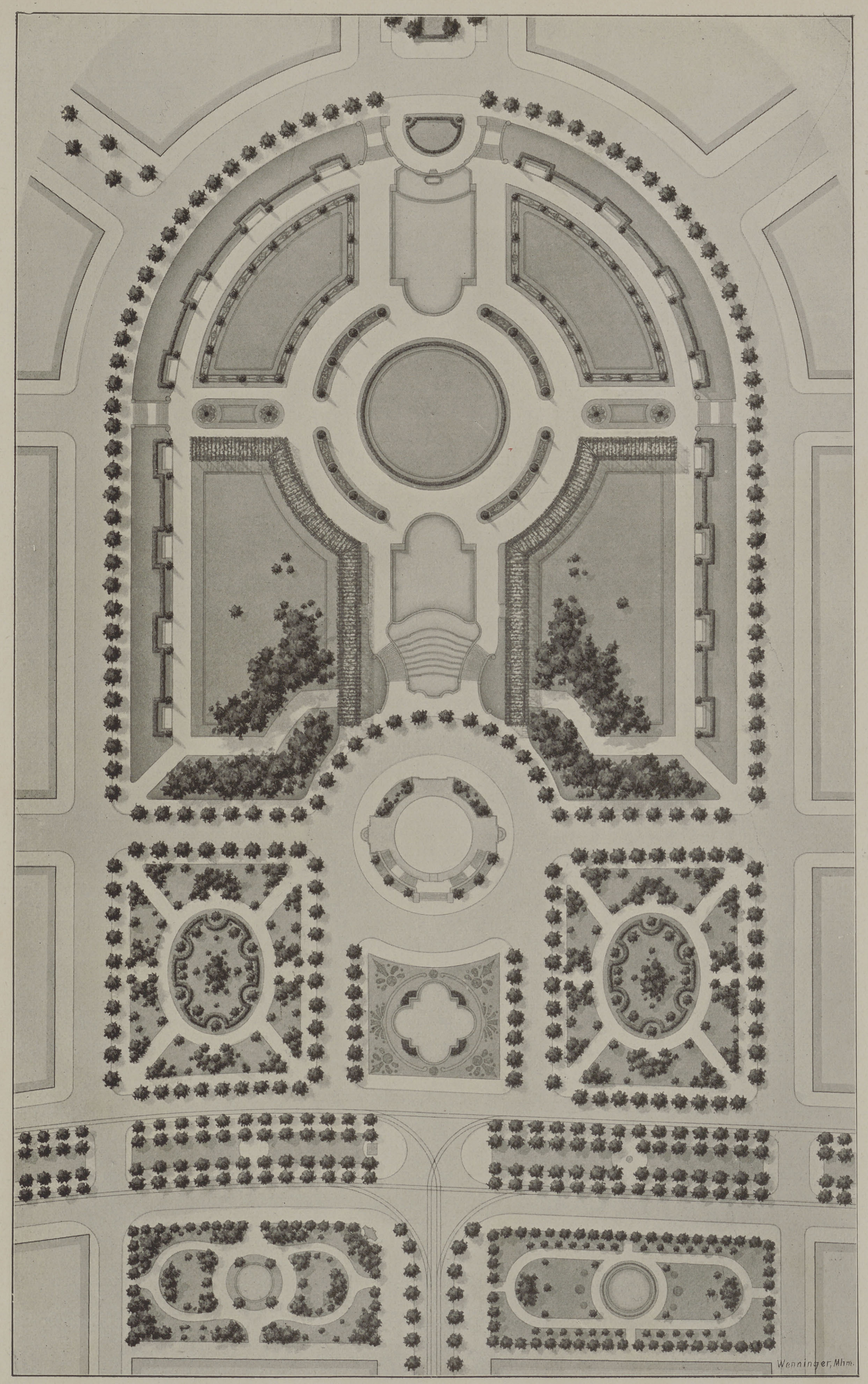
Dasjenige aber, worauf der soziale, technische und ästhetische Freund des Städtebaues vielleicht am meisten gespannt sein kann, ist eine energische Durchführung des Prinzipes von „über" und „unter". Berlin kann jetzt von den Anläufen dazu immer mehr zu sehen oder wenigstens zu hören bekommen. Die Befreiung des Straßenniveaus von dem geradezu mörderischen Fahrverkehr ergibt eine Aufgabe, zu der sich Anfänge mindestens in den elektrischen Hoch- und Untergrundbahnen finden. Nur ist es von da noch immer ein gut Stück Weg bis zu dem, unseres Erachtens entscheidenden, Grundgedanken: der „Dreischichtung des städtischen Verkehrs". Es handelt sich hier insbesondere um die Erlösung des Fußgängerverkehres von dem Kampf ums Leben mit dem Fahrverkehr. Ein Projekt für London sieht dort große Avenuen vor, die geradezu in zwei Stockwerken verlaufen, einem unteren für schwereren, einem höheren für leichteren Fahrverkehr, worüber noch eine Schwebebahn laufen soll. Selbst die eigentümlich gebaute alte englische Stadt Chester könnte mit ihren hochliegenden Arkaden ein architektonisches Vorbild geben für das, was wir meinen.

* * *

So hat denn die Wirklichkeit des gegenwärtigen Städtebaues von den seit einiger Zeit aufgestellten Grundsätzen kaum etwas Wesentliches, wohl aber manches Verwandte angenommen und ist durch den großen kommunalen Aufschwung vieler deutscher Städte wenigstens zu einigen glücklichen Stadtbildern gelangt, die nun auch beginnen, ebenso Reiseziele zu werden, wie Naturschönheiten es sind. Noch aber kann unsere Uebersicht nur ganz Weniges verzeichnen von dem, was die Führer des modernen Städtebaues hauptsächlich verlangen. Es sind dies kurz folgende Punkte: die Auseinanderführung des Verkehres statt seiner Ineinanderführung; eine weniger offene, mehr geschlossene Anlage der Straßen und Platzräume; und eine solche Abstufung der Anlagen für Bau- und freie Flächen, daß den verschiedenen Interessen in einer Stadt je nach ihrem Bedarfe gedient ist.

Daß damit keine unantastbaren Schemata aufgestellt werden dürfen, liegt auf der Hand. Gerade die Anpassung der Grundgedanken an die jeweiligen Verhältnisse ist eine Hauptforderung der Verkündiger des Neuen.

Dr. Hans Schmidkunz.


Wenninger, Mhm.

Wilhelm Steinhausen

Am 2. Februar war sein sechzigster Geburtstag. Steinhausen ist keiner von jenen, bei denen die Kalenderbegeisterung Gelegenheit fände, sich laut und rauschend zu betätigen. Bei wenigen Künstlern wird man so sehr an das Wort erinnert, daß Gottes Stimme nur in der Stille der Natur, und nicht im Sturm vernehmbar sei. Einsamkeit muß den umgeben, den die Kunst dieses Mannes anreden soll. Wir kennen alle die weiche, verträumte Stimmung jener Herbsttage, an denen silbrig graue Wolken (fast sind es nur Nebel) den Himmel überziehen. Die Wolken bedrücken uns nicht, sie engen nur die Landschaft so traulich und behaglich ein, daß uns die ganze Welt zu einer wohnlichen, anheimelnden Stube wird. Die Stimmung solcher Herbsttage, an denen wir uns wieder heimisch fühlen in unseren engen vier Wänden: das ist die Stimmung der Werke Steinhausens.

In religiösen Bildern, Schilderungen aus der heiligen Geschichte, hat Steinhausen sein Eindringlichstes gegeben. Diese Bilder sind keine Illustrationen, die Figuren wirken nie als Staffage, sondern nur als Verdichtungen der Natur ringsum. Als der 2. Februar in Sicht kam, taten sich einige Freunde Steinhausens zusammen, um den Meister mit einem „Gedenkbuch" zu erfreuen. Das Buch (bei Hirsch in Konstanz erschienen) enthält auch einen Aufsatz Carl Neumanns über Steinhausens Landschaftskunst, der den sozusagen pantheistischen Zug der religiösen Kunst Steinhausens trefflich charakterisiert. Neumann schildert, wie sich die Entstehung der religiösen Bilder in der Phantasie Steinhausens vollzogen haben mag. „Wenn er als junger Mensch, voller Träume und voll Sehnens, passioniert für dieses und jenes, eines Tages allein mit der Natur war, so erblickte er wunderbare Gesichte. Auf dem weiten, abendstillen See, den Berge, gegen den leuchtenden Himmel gestellt, wie dunkle Wände umgaben, sah er Christus heranfahren im Kahn, mit erhobenen Armen mahnend und predigend. Mitten in der Einsamkeit der Elemente diese mächtige, einsame Gestalt. Er glaubte sich angesprochen; auf den Flügeln des Abendwindes kam der Ton ihrer Stimme zu ihm. Und weiter. Beim hellen Tagesglanz, in der unsäglichen Pracht des Sonnenlichtes, in dem Rausch der Gerüche, Farben und Formen, da tritt plötzlich in seine Empfindung die Erinnerung des Blinden, der von dem allen ausgeschlossen ist, dem die Welt tot ist, und der blindenheilende Jesus erscheint ihm, wie er dem armen Blinden die Herrlichkeit aufschließt. In dem Parallelismus dieser Erinnerungen und Eindrücke ist nichts Gesuchtes und Geklügeltes; es sind da keine Haupt- und Nebendinge, nichts was Inhalt oder nur Staffage wäre; es ist da kein Unterschied zwischen Text und Randbemerkung. Es ist, wir wiederholen es, das Geheimnis einer religiösen Natur, der auf der Wiese und im Wald einem Sonntagskind gleich göttliche Fußspuren gewahrt."

Gute Landschaften sind niemals allgemein gehalten; sie haben Heimatscharakter. Die Landschaftskunst, und mit ihr die ganze Art Steinhausens ist gebürtig im deutschen Mittelgebirge. Wer je dort wandernd umherstreifte im Westen unseres Vaterlandes, der nahm einen Eindruck fürs Leben mit heim. Die weichen Linien dieses Gebirges, in denen sich die tragische Pracht des süddeutschen Hochgebirges so seltsam mildert, in denen es wie eine Ahnung der endlosen, ruhigen Fläche des Nordens liegt, diese Linien sind wie eine stille Musik. Die Wälder scheinen leiser zu rauschen, die Wolken bedachtsamer dahinzugleiten. Und dann die Täler dieser Gebirge! Als ob das Volkslied hier daheim wäre, als ob es heute noch hier wild aufwüchse wie schöne Bauernblumen. Wahrlich, wir können von Glück sprechen, daß wir in Thoma und in Steinhausen zwei so starke Künstler haben, die uns das Lied von der Schönheit und Lieblichkeit dieser Landschaft so rein zu singen wissen. Die stille, bescheidene Art der Kunst eines Steinhausen hat ja heute geringen Marktwert. Aber das Wort wird sich an ihr bewähren, das der Philosoph Fechner einst aussprach: „Das Laute übertönt das Schöne, doch dieses überdauert das Laute, und was laut anfing, kann ja nicht laut enden."

Steinhausen ist ein Zeichner ersten Ranges. Mit kleinen Blättern in Ludwig Richters Art, die so reich ist an Einzelheiten, fing er einst an. Dann wurden seine Linien stiller, es zwitscherte weniger in seinen Bildern, es begann in ihnen zu singen. In den Radierungen vollends, mit denen er namentlich in den letzten Jahren uns beschenkte, herrscht ganz und gar die Andante-Stimmung, die wir als deutsch empfinden.

Gute Zeichner beherrschen das Wort. Wir wissen's von Dürer, wissen's von Böcklin, von Thoma. Auch Steinhausen weiß in Worten auszudrücken, was ihm die Seele bewegt. Einige seiner Aussprüche mögen's beweisen. Die schlichte Natürlichkeit seiner Ausdrucksweise sagt mehr, als es die umständlichste Erklärung vermöchte.

W. Pastor.

Ist es nicht ein schöner Anfang und ein schöner Beweggrund, ein Maler zu werden? Die Menschen zu trösten mit seiner Kunst, wer das vermag! — —

Jede Kunst ist ein Erinnern!

Gibt uns die Musik mit der Empfindung den Gegenstand zurück, so die Malerei mit dem Gegenstand die Empfindung vergangener Stunden. Was wir sahen, das liebten wir, darum suchten wir es festzuhalten und es der enteilenden Zeit zu entreißen. Nun lebt es uns im Bilde weiter und zaubert uns die Empfindung des ersten Wahrnehmens, die Ueberraschung von etwas Neuentdecktem zurück. — —

Der Deutsche hat den Sinn für das Kleine und Kleinste wie für das Große und Größte. Dürer liebte die kleinen Blumen am Wegerande, es machte ihm Freude, das Gefieder eines Vogels mit unzähligen kleinen Pinselstrichen wiederzugeben, oder die Seidenhaare eines Häschens, die Harnische und Waffen mit ihren Schnallen und Spiegelungen, die Türmchen und Erker einer Burg, das Innere eines Zimmers mit allen Geräten und all die tausend Dinge des täglichen Lebens. Nichts war ihm zu prosaisch und weniger sehens- und abbildenswert. Und doch ging seine Phantasie weit darüber hinaus: Himmel und Hölle, Tod und Teufel zog er in seine Darstellung hinein. Sichtbar wollte er die geheimnisvollen, die Seele erschütternden Bilder der Apokalypse machen. Ihn drängte es, durch die Evangelistengestalten seine innerste Ueberzeugung von der Wahrheit des Evangeliums allen kund zu tun, und um nicht mißverstanden zu werden, schrieb er Worte voll Kraft unter die Bilder. —

Und noch etwas steht groß vor der Seele des Künstlers: nichts kannst du verbergen, deine Sache wird in deinem Bilde, deinem Werke verhandelt; darum aber, um dich selbst geben zu können, ohne einer Anklage gewärtig zu sein, mußt du selbst dich rein fühlen, deiner Verantwortung bewußt. Denn jeder Künstler ist entweder ein Wohltäter oder ein Verführer des Volkes. — —

Und so wurde das, was uns umgab, die Welt unserer Stube, unseres Gartens, der dunkle Himmel über uns mit seinen Sternen, nach denen die Mutterliebe unsere Augen lenkte, der Mond, der hinter unseres Nachbars Garten aufging, oder die Mondsichel dort am Abendhimmel über dem Walde, wie sie das kleine farbige Bildchen malte, das an der Fensterscheibe hing, das weite Land, das sich vor unseren erstaunten Blicken auftat, als es uns zum erstenmal von einer Bergeshöhe gezeigt wurde, — es wurde zu Erlebnissen, wie der Anblick einer Frucht oder einer Blüte oder eines Grashalmes.

Alles das bot uns die Heimat.

Wilhelm Steinhausen.



G. Lebrecht. Heimkehr.
(Verlag von Voigtländer, Leipzig.)

58

Das Kunsthandwerk des Jahres

Für die Weiterentwickelung des Kunstgewerbes in Deutschland erscheint es wichtig, daß diese Bewegung von Jahr zu Jahr mehr aus dem isolierten Atelier- und Werkstättenbereich in weitere Oeffentlichkeit gedrungen ist und fruchtbaren werktätigen Lebenszusammenhang gewonnen hat.

Auch die Begriffe über die Ziele und idealen Forderungen haben sich geklärt. Man kann sagen, daß bei aller Vielfältigkeit der Physiognomien doch ein Grundzug sich jetzt deutlich erkennen läßt. Und der geht darauf aus, die Requisiten der menschlichen Existenz, vom kleinen Hausgerät an, in ihrer äußeren Erscheinung ihrem Zweck wie auch ihrem Material entsprechend zu formulieren. Eine ausdrucksvolle Einkleidekunst kann man das nennen, nur darf man unter Kleid keine Atrappe oder Maskerade verstehen, sondern die äußere Hülle, die ein ehrliches Abbild des inneren Wesens darstellt. „Es ist der Geist, der sich den Körper baut."

Eine lebhafte Reaktion gegen die Stile der Vergangenheit war im Anfang zu bemerken. Das entsprach den Ehrlichkeitstendenzen. Es erschien schief, daß man Aufgaben, die aus neuen technischen Bedingungen hervorgegangen waren, ein Putzmäntelchen überwarf, das ohne jede innere Beziehung zu ihnen stand. Ein schlechter Dualismus war das, der erst einen Zweckgegenstand machte und ihn dann mit einer Schmuckhülse aus dem Stilatlas umgab, der ein Haus baute und nachträglich eine sein Wesen verleugnende Fassade nach berühmten Mustern dazu aussuchte und davor klebte.

Heut gilt dagegen konsequent ein Monismus, das Gefühl für die „innere Form": eine Gebrauchsaufgabe wird darauf angesehen, wozu sie dienen soll, in welchem Material sie das am besten erreicht, und aus solchen Erwägungen gewinnt sich der Entwerfer induktiv die Motive zur äußeren Formulierung. Der anfangs allzu puritanisch verbannte Schmuck wird dabei nicht mehr so ängstlich vermieden. Man ist sicherer geworden und hat ihn brauchen gelernt. Der Schmuck, das Ornament, das natürlich materialgerecht sein muß, hat jetzt nach der Periode sinnloser Ueberhäufung wieder den sinnvolleren Beruf gefunden, als Akzent, als Betonung der wichtigen Architekturteile eines Gerätes zu dienen, Uebergänge, Abschlüsse zu markieren; jedenfalls aber nur zu dienen, Vasall zu sein in einer höheren Aufgabe und sich nicht in „unfruchtbarer Schönheit" breit zu machen.

Reicher und verständnisvoller ist nach solcher Begriffsläuterung auch das Verhältnis zu den Stilen vergangener Kulturen geworden. Vordem hatte man geistesarm kopiert, jetzt sieht man die historischen Arbeiten mit geistig lebendigerem Blicke an, mit einer schwingenden Empfänglichkeit, jetzt entdeckt man sich die Lehren, die solche Dokumente guter Zeiten geben. Ihre Vorbildlichkeit beruht in der Art, wie sie ihre Aufgabe wesensecht anfassen, wie sie alle Materialien rein ihre Sprache reden lassen, und wie sie Takt und Gefühl für Proportion und schöpferisches Wachsen aller Teile haben.

Nicht alle Kulturen haben freilich solch Rousseausches Naturgefühl. Es gab Zeiten, wo man sich nicht den Dingen hingab, sondern sie herrisch zwang, einem prunkdespotischen Willen zu gehorchen. Wie in den Garten- und Wasserkünsten, so war es auch mit dem Gerät. Es durfte nicht in der Bescheidenheit der Natur erscheinen, sondern gleich wie man sein Gefühl emblematisch stilisierte und den Olymp dazu bemühte, so ward auch jeder Leuchter, jede Schale eine Allegorie, eine Elegie.

Technische Zeitalter sind sachlicher. An jenen Stücken empfindet der Liebhaber wohl den melancholischen Reiz des „Echo du temps passé" und die schmeichelnde Phantasieanregung, aber heut in dieser Formensprache zu reden, wäre geziert und sinnlos, weil sie nicht mehr, wie in jenen Soleilzeiten, die kulturelle Einheitssprache ist.

Fruchtbare Anregung des Alten für das Neue gibt es aber besonders in der Volkskunst, im Hausbau vor allem, der sich immer viel weniger nach der Stiltabulatur gerichtet hat, als nach den organisch-natürlichen Bedingungen, wie sie Klima, Boden, Wirtschaftsbetrieb, heimatliches Baumaterial diktierten. Weiter dann in jener Periode der dreißiger Jahre, die den Reiz der glatten Hölzer und der schlanken Figuren im Mobiliar liebte und das Helle, Lichte des Interieurs.

Solche Art, das Vergangene anzusehen, lernte man in der lehrreichen Dresdener Ausstellung dieses Jahres kennen, die eine umfassende Revue der Kulturbemühungen unserer Zeit darstellte, aller der Versuche, die vielgestaltigen Aeußerungen und Betätigungen unseres Lebens zur ausdrucksvollen Form zu bringen. Der Gesamtumfang, die Totalität der Existenz wurde dabei ins Auge gefaßt, Zusammenhangstendenzen herrschten vor, und aus solchem Gesichtspunkte

rückte man in die Nachbarschaft der neuen Produktion anregungsvolle Beispiele aus der Vergangenheit.

* * *

Den Fortschritt, den die Bewegung im letzten Jahr gewonnen, erkennt man in ihrer Eroberung neuer Oeffentlichkeitsgebiete. Nicht mehr für die privaten Wohnräume von Sammlern und Kunstfreunden wird gearbeitet, sondern dem öffentlichen und dem offiziellen Leben webt die angewandte Kunst das Kleid.

In die Grenzen von Kirche und Staat dringt sie ein. Andachtsräumen aller Kulte will sie Stimmung geben mit den Mitteln neuer Technik. Fritz Schuhmacher entwickelt aus dem elektrischen Licht durch einen abgeblendeten Beleuchtungsfries, als Schimmerschein schwebend, und durch die in die Granitwandung einer Kanzel eingebauten Lichtkästen Feierlichkeitswirkungen, die nichts vom Pathos der alten Kerzenbeleuchtung borgen, sondern logisch aus den neuen Bedingungen einer neuen Technik abgeleitet sind.

Und Altherr komponiert mit den modernen Mitteln von Kachelbekleidung, hellen Hölzern und Messing einen Kultusraum, der für Villenkolonien echter stimmt, als Miniaturkopien von Kathedralen.

Profanaufgaben öffentlichen Charakters gewinnen in letzter Zeit auch an wesensrichtigerer Komposition. Grenanders Hochbahnbauten in Berlin, seine Kioske in ihrer Konstruktionsfreude des aufstrebenden und klammernd sich zusammenfügenden Rippenbaues, ihrem Materialstil aus Fliesen, Glas und Eisen, die modernen Ladenarchitekturen, die gleichfalls Kraft und Stoff ihrer Konstruktion energisch betonen und durch die ausgebuchtete glashausähnliche Form ihr Wesen ins rechte Licht stellen, geben dafür Beispiele.

Und in Dresden fand man dazu eine Fülle der Ergänzungen.

Standesamts- und Gerichtssäle, Konferenz- und Repräsentationsräume, Museumshallen und Wohnzimmer. Nicht alles gleich gelungen, aber doch anregend zu sehen und beachtenswert dadurch, daß diese Arbeiten keine Phantasieprodukte waren, sondern wirkliche Staatsaufträge, für künftigen Gebrauch bestimmt.

Ihr Ziel suchen die Räume in der geschlossenen Innenwirkung; kein Teil, kein Möbel steht isoliert da, alles fügt sich zusammen zu einem organischen Ensemble, in den Farben wird



Riemerschmid. Wohnzimmer. (Dresdener Ausstellung.)

59

das Helle betont. Gut sind die Schulklassen mit ihrem heiteren Getäfel, passend zu den bunten, auf der weißen Wand darüber hängenden Drucken und der lichten, mächtigen, weißsprossig gefelderten Fensteranlage mit dem Aquarium davor.

Die Fensterbehandlung erfährt überhaupt nun endlich größere Sorgfalt. In den schlechten Mietshäusern sind die Fenster öde in die Mauer gehauene Löcher, deren Ränder mit Tapete ausgeklebt werden. Tapezierbehänge müssen die gähnenden Höhlungen notdürftig verkleiden. Der Sinn für das Organische duldet das nun auch nicht mehr, das Fenster muß als ein Teil der Wand entwickelt werden, als eine Schmuckanlage muß es in seiner breitrahmenden Holzumkleidung in der Wand sitzen und sich in weichem Bogen herauswölben, daß sich behagliche Ruheplätze ergeben.

Daran wird jetzt in allen Innenräumen, bei denen künstlerischer Geschmack waltet, gedacht.

Man beobachtet ferner, wie Notwendigkeiten schmuckhaft ausgebildet werden. So empfängt ein Heizkörper aus Metallgitterwerk mit keramischer Umrahmung als obere Abschlußleiste eine von Fratzen gespeiste Wasserrinne zur Anfeuchtung der trockenen Luft, ein aus dem Zweck geborenes Zierrat.

Solch ein Zweckästhetiker ist besonders van de Velde. Doch hat er in den letzten Aufgaben seiner Weimarer Periode keine für ihn sehr dankbare Möglichkeiten gefunden.

Die Zentralhalle für das Museum zeigt großzügige Ingenieurphantasie in ihrer Konstruktion des mächtigen mit Messingschienen betonten Rippenwerkes, aber diese dynamische Handschrift paßt so gar nicht zu den weltfernen elysäischen Gemälden Ludwig von Hofmanns, die zwischen ihnen liegen. Auch in den Intérieuren van de Veldes spürt man jetzt manchmal einen fremden Ton. Die Möbel nehmen zu ihrer konstruktiven Natur, ihrem ursprünglich herben, kühlen Temperament einen koketteren Zug an; Vergoldung, weißer Lack, Spiegelglas will nicht ganz in die Welt der „reinen Formen" passen.

Ein anderer Möbel-Ingenieur, der Münchener Richard Riemerschmied, hat für seine Art dankbarere Oeffentlichkeitsaufgaben bekommen. Die Einrichtung der Offiziersmessen und -Kajüten für ein deutsches Kriegsschiff ward ihm übertragen.

Und er hat nun im schärfsten Gegensatz zu den üblichen Schiffsinterieuren, deren Ehrgeiz die Bemäntelung des Schiffscharakters und die Illusionierung von Festlandswohnungen möglichst im Prunkstil von Königsschlössern ist, durchaus die Raumwirkung aus den eigentümlichen Bedingungen des Schiffsrumpfes abgeleitet. Nicht mit den festgelegten Stilschablonen, ganz induktiv ging er an sein Werk; er studierte erst die Aufgabe nach ihren Besonderheiten und gewann sich daraus die für sie charakteristischen Ausdrucksformen.

Für ihn, wie auch für van de Veldes Art, kommt es immer darauf an, aus Nöten Tugenden, aus Schwierigkeiten Schönheiten zu machen. Wo andere verdecken und ein Ornamentelchen darüber hängen, stellen sie gerade die Funktion dar und betonen sie ausdrücklich. Und diese echte bekennende Aussprache, die gewissermaßen in das sonst bedeckte Getriebe der inneren Kräfte sehen läßt, erweckt lebendiges Interesse und gibt damit auch einen ästhetischen Reiz.

Riemerschmied entwickelte die Möbel und ihre Verbindung zum Raum-Ensemble aus den leicht gebogenen Wänden der Kajüte, und gerade die Rippen der Decke wurden mit den daran geklammerten frei schwebenden Messing-Beleuchtungskörpern als ein originelles, durch Notwendigkeitsfaktoren schmuckhaft wirkendes Motiv benutzt.

Gleichfalls ein Schiff schiffsgemäß ausgestaltet hat Berlepsch-Valandas. Und der Künstler hat seine praktischen Beispiele, die auf dem Bodensee schwimmen, selbst erläutert und seine Worte haben grundsätzliche Bedeutung für die „reine Lehre" von der „inneren Form": „Warum die leicht gebogenen Rippen der Decken, die Nieten und Schraubenköpfe, die notwendigen Stützen der mittleren Längsrippen in ein Kleid stecken, das gar nicht dazu paßt. Sie sind, ist ihre technische Ausführung einwandsfrei, nicht um Haaresbreite weniger schön als irgend welche mit ihnen in Verbindung gebrachten Stilgebilde, wie Profile, Kapitäle usw. Das Bekleiden der sphärisch gebogenen Wände mit Getäfel, das durch Pilaster oder Säulen geteilt erscheint, kam selbstverständlicherweise in Wegfall. Eine solche Wandgliederung widerspricht dem Wesen der Schiffswand durchaus, denn sie übeträgt Motive, die allenfalls bei der senkrecht feststehenden Mauer anwendbar sind, fälschlich auf gekrümmte Flächen."

Solche Sachlichkeitsreformen und Reinigungen von mißverständlichem Ausputz sind gerade für das Gebiet des Reisens wichtig. Riemerschmied hat sich noch einigen Aufgaben aus diesem Bereich gewidmet. Er hat Hotel- und Sanatorienzimmer entworfen, die nicht fälschlich in die Art des Salons hinüberschillern, sondern ihren Ehrgeiz darin suchen, die wechselnden Besucher durch die vollendetste Zweckmäßigkeit aller Schränke und Toilette-Einrichtungen zu bestechen, durch die Präzision und Disposition-Intelligenz bei jedem Einrichtungsstück. Hier merkt man deutlich das Gepräge des technischen, des Maschinenzeitalters, und geschmackvoller Sinn

60

Peter Behrens. Empfangsraum. (Dresdner Ausstellung.)

kommt dazu und erreicht es durch die farbige Behandlung des Raums, durch die schmucke vielgliedrige Fensteranlage, durch das, nicht in den Raum hineingestellte, sondern aus dem Raum entwickelte Mobiliar, einen anheimelnden freundlichen Willkomm-Eindruck zu schaffen, nur mit Zweckmitteln ohne jeden Zugabe-Schmuck.

Der kritische Beobachter darf sich aber nicht nur an solche erfreuliche Zeichen halten, er muß aufmerksam als treuer Eckart auch auf die Gegenbeispiele achten und vor ihrer Gefahr warnen.

Gerade auf der Dresdener Ausstellung gab es auf dem gesunden zukunftsvollen Hintergrund des Gesamtbildes auch manche falsche Ausgeburten. Merkwürdigerweise regt sich neben dem Sachlichkeitsbestreben, das dem technischen Jahrhundert vielleicht am genehmsten ist, eine gewisse feierlich-pathetische Tendenz. Vom Darmstädter Hügel ging sie aus. Kommt sie aus einem Temperament heraus, als echter Wesensstil, und hält sie sich persönlich, so wäre es beschränkt, dagegen etwas zu sagen. Melchior Lechter hat lange vor Darmstadt den Bedürfnissen seiner gotischen Seele ein Gehäus errichtet mit einem Mirakelbett und farbentriefenden Wunderfenstern, das als Werk groß empfunden und den Reiz eines ganz persönlichen Dokumentes hat.

Wird aber solch ein Pathos als allein seligmachend verkündet oder tritt es als ein äußerlicher hohler Talar auf, dann wird das Gefühl für das Wesentliche und Stimmende verletzt. Das geschieht z. B. vor dem Mausoleum, das Peter Behrens errichtet, um darin modernes Linoleum in Rollen und Musteralbums vorzulegen. Was ist das anders, als ein Rückfall in die Zeit der Stil- und Taktlosigkeit, da man Warenhäuser als Dome, Bierhäuser als Ritterburgen konstruierte, da Schaufenster-Maskeradenkünste Architekturen aus Würsten und Seife errichteten.

Vergriffen scheint auch die Formensprache in Behrens Musiksaal. Statt der gesammelten ruhevollen Stimmung, die man hier erwarten sollte, stört grelle und harte Farbentönung. Und bedenklich erscheint die Neigung, auf jede freie Fläche Ornamente aufzumalen. Wir haben uns die Freude an der breiten ruhigen Fläche wiedererobert, nachdem wir jahrelang die bunten Anstreichereien auf den Decken ertragen hatten. Und jetzt muß man erleben, daß ein Künstler so schlechte Gwohnheiten wieder annimmt. Behrens hat sich natürlich dabei etwas gedacht. Es scheint, daß diese Rechteckzeichnungen Betonungen der Konturen sein sollten. Wenigstens bei den Tragesäulen, die auf jeder ihrer vier Flächen ein den Kanten parallel gezogenes Viereck weisen, wirkt das so. Aber es läßt sich, zumal in dieser braungelben Färbung, darin kein Reiz finden. Bedenken muß auch gegen die zunehmende Biedermeierei geäußert werden. Anfänglich berührte die fein erlebte Wiederkehr dieses Stils sehr sympathisch, die Geschmacksverwandtschaft sprach ungezwungen und natürlich. Jetzt aber kommt nach den fortbildungsfähigen Zügen das Kuriose und Empfindsame zur Nachahmung, die gezierten spielerigen Streublümchenstoffe z. B. und dadurch geraten wir wieder in die Gefahr des Mummenschanzes, der in diesem Gewand nicht weniger unecht ist, als es die falsche Butzen- und Cuivre poli-Periode war. Hier wäre ein deutliches Warnungszeichen aufzustecken und gerade der vernünftige und besonnene Schultze-Naumburg sollte nicht in den Fehler verfallen, das Altmodische zu einem preziösen Modesport zu machen.

* * *

Weiterer Anteil und Einfluß der Künstler an der gewerblichen Entwickelung läßt sich konstatieren. Typisch sind die neuen Bündnisse zwischen Künstler und Industriellen und die künstlerisch geleiteten Werkstätten. Viel gute Resultate ergeben sich dabei. So ist z. B. ein Stoff, der früher durch falsche Dekorationsbehandlung für Geschmackszwecke unverwendbar schien, das Linoleum, jetzt zu einem dankbaren, vielseitig nutzbaren Material geworden. Künstlerische Erkenntnis hat die Verzierungsmethode nach dem Muster persischer Teppiche als ungemäß verbannt und diesen Flächen eine zu ihrer glatten Eigenart passende Belebung mit Ton in Ton gestimmten Sprenkelungen, Maserungen, streifigen Schattierungen gegeben. Peter Behrens hat dabei sehr viel Takt bewiesen, den Delmenhorster Industrien kam das zu gute.

Die Stolberger Hüttenwerke, die sächsische Serpentin- und Achatsteingesellschaft haben sich künstlerischer Anregungen versichert. Erich Kleinhempel und Albin Müllen komponieren für sie. Im Klavier- und Flügelbau herrscht gleichfalls das vom Künstler signierte Modell und in seiner Komposition spielt die Holzmischung, durch edle Intarsien erhöht, eine große Rolle. Ein erlesenes Flügel-Kleid schuf z. B. Kurt Stoeving aus der onyxschimmernden, seidig geaderten schwedischen Birke, deren Farbe klingt.

Eine Musterbühne für das fruchtbare Zusammenwirken des Künstlerischen und Gewerblichen stellt Weimar dar. Durch van de Veldes lebendige Lehrtätigkeit ist ein neuer Geist in allen Handwerken rege geworden. Nicht daß etwa die charakteristische Handschrift des Lehrers äußerlich nachgemacht wird, sondern man hat sich durch ihn die Augen öffnen lassen über die ausbildungsfähigen Eigenschaften des Materials, über die vielseitigen Möglichkeiten Gebrauchsfunktionen schmuckhaft darzustellen, daß sie Lustgefühle erwecken.

Alle Zweige sind von van de Veldes fruchtbarer Hand berührt worden. Juwelier- und Edelschmiedwerke, Stickerei, Weberei, Lederarbeit, Holzschnitzerei, Keramik, Korbflechterei. An den Rohrmöbeln läßt sich studieren, wie die Formen aus der weichen Biegsamkeit des Materials hergeleitet werden. Und weiter ergibt sich aus dem materialgerechten Bau mit seinen weichen, schwingenden Kurven eine Silhouette, die mit ihren Streckungen, welligen Hebungen und Senkungen zum reinen Ausdruck der Funktionen dieses Faullenzerstuhls wird.

Eine neue Blüte ward vor allem der Thüringer Keramik, die von van de Velde die Künste der getönten, nüanziert sich abschattierenden Glasuren lernte und erstaunlich aufnahm, so daß ihre Poterien auf dem künstlerischen Topfmarkt der Welt nicht die geringsten sind.

Auch in unseren Kunstgewerbeschulen wirkt solche lebendige Lehre, und reformatorisch, aufklärerisch wird allerorten gearbeitet. In Nürnberg hat z. B. Riemerschmied einen Handwerkskursus im vergangenen Jahre gehalten, der außerordentlich gelungene Resultate förderte. Der Reiz dieser Arbeiten, die man im Albrecht Dürerhaus in Berlin ausgestellt sah, kam immer aus der material- und gebrauchsgerechten Verarbeitung. Bei einem Türgriff war die Linie der breitschaftig auslaufenden Klinke zum Handdrucke einladend und die Belebung der Platte kam von den ornamental gesetzten Schraubenköpfen. Bei einer Teebüchse aus farbigem Steingut, in Zinnbandwerk montiert, hielten die Bänder den Halsverschluß, die Rillen des Deckels waren gleichzeitig Schmuck und Griffbequemlichkeit. Das schienen Musterbeispiele jener aus Wesen und Natur der Dinge abgeleiteten konstruktiven Zweckästhetik, die dem Charakter unserer Zeit am besten entspricht. Und als Leitwort dafür könnte im Lehrbrief jedes Werdenden das Wort des Angelus Silesius stehen: „Mensch, werde wesentlich".

Felix Poppenberg.



61

Wilhelm Steinhausen. Die Parkmauer.

Alte Meister

Jede Zeit hat ihre Kunst. Gewiß, aber nicht jede Zeit hat eine große Kunst. Die Namen, die in solchen Zeiten großer Kunst erstrahlten, sie behalten allein ihren Glanz für alle Zeiten. Und von diesen Sternen am Kunsthimmel soll es, darf es nicht heißen, wie in jenem Liede: „Die Sterne, die begehrt man nicht — man freut sich ihrer Pracht!" Im Gegenteil, wir wollen und sollen sie begehren. Aus unerreichbarer Ferne sollen sie uns näher gerückt werden.

Lassen wir das Bild fallen. Die unschätzbaren Kunstwerke, die in öffentlichen Galerien und Museen, Kupferstichkabinetten und Bibliotheken, in den Galerien und Mappen privater Sammler aufgespeichert sind — wieviele können sie denn durch eigene Anschauung kennen lernen? Und in der Kunst kommt's auf Anschauung doch vor allem an. Auch die beste Beschreibung kann uns das Kunstwerk selbst nicht ersetzen.

Gute Vervielfältigungen sind also ein Kulturbedürfnis. Ein allgemeines Bildungsmittel für die einen, ein Hilfsmittel beim Studium für die anderen, ein Quell des Genusses für alle. Sie sind gleich unentbehrlich dem Kunstforscher und Kunstgelehrten, dem Kunstfreunde, dem Künstler, dem Schullehrer. Mag es sich nun um Verbreitung der bekannten größten Meisterwerke vergangener Zeiten handeln, oder um Ausgrabungen von Schätzen, die nur einer Minderheit vertraut sind, obschon auch sie einen unvergänglichen Wert besitzen, wie die Werke der großen Griffelkünstler, deren Namen etwa nur in den Kunstgeschichtsbüchern fortleben, nicht aber im Bewußtsein des Volkes, oder auch nur der „gebildeten Klassen".

Den großen Kulturwert der Bekanntschaft mit den Meisterwerken künstlerischer Blütezeiten erkannte man immer mehr, je stärker die Bewegung wurde, von der ich in diesem „Jahrbuch" an einer anderen Stelle eingehend gesprochen habe, die Bewegung, deren Zweck es ist, dem Volke mehr und gute Kunst zu bieten. Daß diese Bewegung auch viel Auswüchse gezeitigt hat, indem sie den Markt mit bloß vermeintlichen „Kunstwerken" förmlich überflutete, ist nicht minder bekannt. Nicht Geschmacksbildung, sondern Geschmacksverbildung war die Folge hiervon.

In diesem Sinne schrieb Franz von Lenbach der „Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst" in Berlin bald nach ihrer Begründung: „. . . Gerade in unserer, was Geschmack betrifft halb verrückten Zeit, ist es sehr notwendig, daß die herrlichen Werke der großen Vergangenheit in so famosen Reproduktionen recht verbreitet werden."

Dem Bestreben, edlen Kunstwerken, wie sie der Genius früherer Zeitepochen in so reicher Fülle geschaffen, den Weg in die breiten Massen zu bahnen, kam nicht nur jene Bewegung zu Hilfe, die natürlich die Nachfrage vermehrte, sondern vor allem auch die Entwicklung der Vervielfältigungstechnik mit all ihren verschiedenen Verfahren von der schlichten Zinkographie und Autotypie an bis zum kostbarsten kompliziertesten farbigen Faksimiledruck, der imstande ist, das Original völlig täuschend wiederzugeben.

* * *

Ich möchte hier gleich von dem Großartigsten sprechen, was auf diesem Gebiete farbiger Vervielfältigung in jüngster Zeit erreicht worden ist.

Es sind das die Vervielfältigungen alter Meister, oder richtiger Nachbildungen einiger ihrer bekannten Werke, die der Verlag von Fischer & Franke=Berlin seit kurzem herausgibt. „Nachbildungen", denn man kann tatsächlich von einer völligen Illusionswirkung sprechen gegenüber diesen Blättern: sie machen vollständig den Eindruck des Originals, um so mehr, als sie fast immer dieselben Größenverhältnisse wie diese aufweisen. Hervorragende Künstler und Galeriedirektoren haben bezeugt, daß diese Nachbildungen getrost von Kunstschülern an Stelle der Originale zum Studium benutzt werden können. Nun — mehr kann man nicht verlangen. In diesen bei Loewy in Wien und Albert Frisch in Berlin — der zuerst mit seiner Nachbildung des berühmten „Breviarium Grimani" zeigte, was heute im Farbendruckverfahren erreicht werden kann — hergestellten Blättern ist jeder Pinselstrich der originalen Vorbilder, jeder Knoten in der Leinewand, jeder Faserverlauf der Holzplatte aufs deutlichste wiedergegeben und so auch der Gesamtton und jede einzelne feinste Nuance. Wie gesagt, die Täuschung ist vollkommen. Ein Firnis, mit dem die Verlagsfirma die aus den genannten Offizinen ihr gelieferten Blätter zuguterletzt noch behandelt, spielt dabei eine Hauptrolle. Zunächst erscheint in zehn Lieferungen eine Serie von Meisterwerken altniederländischer Künstler unter Leitung des bekannten Antwerpener Galeriedirektors Professor Pol de Mont. Jede Lieferung enthält

fünf Nachbildungen und kostet 100 Mark, das Gesamtwerk also 1000 Mark. Wohlgemerkt im Subskriptionspreis, denn der Preis der einzelnen Blätter wird späterhin je 30—40 Mk. betragen. Erschienen sind im Augenblick, wo diese Zeilen niedergeschrieben werden, zwei Lieferungen, die folgende Gemälde enthalten: „Mann mit den Nelken" von Jan van Eyck und „Arnolfini" von demselben Meister; „Johannes der Täufer" von Geertgen von St. Jans (alle drei im Berliner Kaiser Friedrich-Museum); „Spinelli" von Hans Memling (Antwerpener Galerie); „Die heilige Magdalena" von Metsys (ebenda), „Bildnis einer jungen Frau" von Roger v. d. Weyden (Wörlitz); „Männliches Bildnis" von Bernhard van Orley (Dresdner Galerie); Hugo v. d. Goes: „Der Sündenfall" (Wiener Hofmuseum); „Die Flucht nach Egypten" von Joachim Patinir (ebenda) und „Maria mit dem Kinde" von Roger v. d. Weyden (ebenda). Die Lieferungen erscheinen in Zwischenräumen von je drei Monaten.

In derselben Weise gibt Generaldirektor Dr. Wilhelm Bode in demselben Verlage eine Publikation über die große italienische Kunst heraus — 15 Lieferungen zu je 100 Mk. — und Direktor Dr. Friedländer ein gleichartiges Werk, das der deutschen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts gewidmet ist (10 Lieferungen). Geplant sind ferner noch die Serien: holländische Kunst des 17. Jahrhunderts, internationale Kunst des 18. Jahrhunderts, deutsche Kunst des Ausgangs des 18. und aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts. Im ganzen wird dieses einzigartige Serienwerk ca. 350 Meisterwerke bieten und ca. 7000 Mk. kosten. Hoffentlich läßt sich der großartige Plan in vollem Umfange verwirklichen.

Das sind nun freilich nicht Kunstblätter für jedermanns Tasche. Aber doch wären auch Schulen in der Lage, sich diese Schätze anzuschaffen. Natürlich wohl nur sehr selten eine einzige allein. Aber warum sollten nicht mehrere sich zu diesem Zwecke zusammentun können, oder warum wollte nicht die Regierung sie ankaufen? In beiden Fällen könnten dann diese Mappen von Schule zu Schule und von Stadt zu Stadt wandern, wie das z. B. das „Manchester-Art-Museum" mit seinen 240 Sammlungen von je zwölf und mehr gerahmten Bildern moderner englischer Meister tut, die den Schulen in Manchester zu Ausstellungszwecken geliehen werden.

Auch die Blätter der erstgenannten „Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst" sind nicht billig. Es kosten diese weißen Kupferdruck-Kartons mit China in der Größe von 79:95 cm 10 Mk., in der Größe von 90:120 cm 20 Mk. Außerdem gibt's eine Luxusausgabe auf echtem holländischen Büttenpapier zu 15 Mk. (64:86 cm groß) und 30 Mk. (Doppelblatt). Die Zahl der Blätter der beiden Serien dieser Gesellschaft, die „Wandschmuck-Sammlung" und die „Universal-Galerie", beträgt bereits weit über 200. Aus den Kunstsammlungen von Amsterdam, Berlin, Darmstadt, Dresden, Florenz, Frankfurt a. M., Haag, Kassel, London, Mailand, München, Paris usw. ist nun eine Auswahl von Gemälden aller Länder und Schulen in ihren glänzendsten Vertretern getroffen worden, um so unserem Volke „durch den vertrauten täglichen Verkehr mit den edelsten Schöpfungen der Kunst Herz und Auge für das wahrhaft Schöne zu öffnen."

Ganz denselben Zweck verfolgt die im Verlage von Richard Bong, Berlin, erschienene Sammlung „Meisterwerke der Malerei", von der die zweite Serie in diesem Jahre zum Abschluß gelangt ist. Gleich der ersten mit so einmütigem Beifall aufgenommenen Serie, enthält auch diese in 24 Lieferungen zum Preise von je 3 Mark 72 Kunstblätter, die in einem neuen Kupferdruckverfahren von vorzüglicher Wirkung auf feinstem Kupferdruckpapier in der Größe von 51×38,5 cm (Bildgröße ca. 36×26 cm) hergestellt sind. Dr. Wilhelm Bode, der Generaldirektor der Königl. Museen zu Berlin, hat den kurzen erläuternden Text verfaßt, der jedem einzelnen Kunstblatt beigegeben ist. Gegenüber dem Wert dieser Blätter und dieser Texte muß man den Preis als außerordentlich billig bezeichnen. Sammlern, Malern, Kunstgelehrten und allen Kunstfreunden überhaupt wird hier ein bleibendes Material des Studiums, eine Quelle auserlesener Freude geboten. Wenn in der ersten Sammlung namentlich auch Gemälde aus hervorragendem Privatbesitz vervielfältigt wurden, so begegnen wir in der zweiten Serie fast ausschließlich bekannten Meisterwerken großer Künstler aller Schulen und Zeiten, wie sie in den berühmtesten öffentlichen Galerien Europas aufbewahrt werden. Von der Vielseitigkeit, mit der die Auswahl getroffen wurde, mögen nachfolgende Namen zeugen, wie sie mir gerade in die Feder kommen: Battoni, Correggio, Botticelli, Mantegna, Michel Angelo, Moretto, Sarto, Tizian, Dürer, van Dyck, Rembrandt, Rubens, Vermeer van Delft, Frans Hals, Grünewald, Holbein, Murillo, Velazquez usw. usw.

Wenn diese beiden Sammlungen, von denen meines Wissens auch Einzellieferungen abgegeben werden, die größte Verbreitung finden können und tatsächlich finden, um so mehr, als sie sich nicht bloß als ein Mappenwerk, sondern auch als ein köstlicher Wandschmuck darstellen, so ist ein zweites Sammelwerk, das der genannte Verlag ebenfalls in diesem Jahre herausgebracht hat, wiederum beträchtlich teurer, denn wenn es auch in Lieferungen erschien, so sind diese doch nicht einzeln zu haben. Das höchst interessante,

62

von Dr. Paul Seidel, dem Direktor des Hohenzollern-Museums in Berlin, herausgegebene Werk in Groß-Folio und prächtigem Ledereinband nach einem Entwurf von Prof. Emil Dongler führt den Titel: „Gemälde alter Meister im Besitze Sr. Majestät des Deutschen Kaisers und Königs von Preußen". Man weiß, daß Kaiser Wilhelm II. im Besitze sehr zahlreicher Kunstwerke, namentlich von Gemälden ist, die über seine Schlösser verstreut sind. Neben den von Friedrich dem Großen gesammelten Werken von Watteau, Pater, Lancret, Boucher usw., gibt's da auch reiche Schätze aus den altdeutschen, niederländischen und vlämischen Schulen, darunter besonders den breiteren Schichten ganz unbekannte Tafeln von Cranach d. Aelt., wie z. B. die vier Historien von Bathseba, David und Goliath, Urteil des Paris, Urteil des Kambyses, die im Wandgetäfel des Cranachzimmers im Berliner Schloß eingelassen sind, und von Peter Paul Rubens, wie die „Geburt der Venus", „Kaiser Augustus", „Mars und Juno", „Büßende Magdalena".

Alle diese Gemälde sind natürlich der großen Masse nur sehr schwer, wenn überhaupt zugänglich und der Gedanke, wenigstens einen Teil dieser Kunstschätze weiteren Kreisen im Wege einer Vervielfältigung durch sehr sorgfältig bei Angerer-Berlin hergestellte Photogravüren bekannt zu geben, ist gewiß als sehr glücklich zu bezeichnen. Das Werk erschien in 24 Lieferungen zum Preise von je 5 Mark, während die nunmehrige Bandausgabe sich beträchtlich höher stellt, auf 150 Mk. Aber der Preis erscheint schließlich doch nicht hoch, wenn man bedenkt, was alles dafür geboten wird. Nämlich 72 Gravüren (38×51 cm groß) nach Werken von Lucas Cranach d. Ae. und d. J., P. P. Rubens, Rembrandt, Lancret, Pater, Watteau, Pesne usw., ferner 128 Textillustrationen in vorzüglicher Zinkätzung, darunter 42 vollseitige. Denn es gibt auch einen Text aus berufenen Federn. Professor Dr. Seidel selbst schrieb ein Vorwort und berichtet über die Geschichte der Gemäldesammlungen der Königlichen Schlösser sehr eingehend, und kunstgeschichtliche und kritische Abhandlungen lieferten außer ihm (zu den Gemälden der französischen Schule) noch die Professoren Dr. Wilhelm Bode (italienische, vlämische, holländische Schule) und Dr. Max H. Friedländer (altdeutsche und altniederländer Schule). Auch dieses Werk soll Schulen und Bibliotheken besonders empfohlen sein.

Endlich sei noch eines dritten Werkes gedacht, das der Kunstverlag von Rich. Bong soeben in den Handel gebracht hat: in Verbindung mit Dr. W. Valentiner läßt dort abermals Dr. Wilh. Brode ein Prachtwerk erscheinen unter dem Titel „Rembrandt in Bild und Wort" (20 Lieferungen mit wiederum acht Seiten reich illustrierten Textes und drei Kupferdrucktafeln von sehr schöner Wirkung, Preis pro Lieferung nur 1,50 Mk.). Die 60 Kunstblätter vervielfältigen Hauptwerke des Meisters aus den Gemäldegalerien von Amsterdam, Berlin, Braunschweig, Kassel, Dresden, Dublin, den Haag, London, Paris, St. Petersburg usw., wozu auch zahlreiche Radierungen und Handzeichnungen Rembrandts kommen. Und die Auswahl all dieser Bilder, der lebensprühenden Bildnisse, stimmungsvollen Landschaften, biblischen Historien, Sittenbilder usw. ist so getroffen, daß sie den Text sehr glücklich ergänzen und mit diesen zusammen das ganze Lebenswerk des herrlichen germanischen Künstlers, der heute der ganzen Kulturwelt vertraut ist und der ganzen Kulturwelt als der Allergrößten einer gilt, und seine kraftvolle Persönlichkeit nach allen Seiten hin packend gekennzeichnet und dem Verständnis der großen Massen nahe gebracht werden.

Unter den vielen Schriften und Bilderwerken, die in diesem Rembrandtjahre anläßlich der 300. Wiederkehr des Geburtstages dem auch in unserer bewegten Zeit noch in unverwelklicher Jugendkraft fortlebenden niederländischen Meister einer bei allem idealen Gehalt doch so von gesundem Realismus durchtränkten Kunst gewidmet worden sind, nimmt das Werk ohne Zweifel einen Ehrenplatz ein.

Von diesen Bilderwerken kann ich hier nur noch ganz wenige namhaft machen, da es an Raum gebricht. So hat die Deutsche Verlagsanstalt in Stuttgart den achten Band ihrer sehr sorgfältig zusammengestellten und redigierten „Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben" mit ungemein reichhaltigem Bilderschmuck, der ja hier eigentlich die Hauptsache ist, (Preise 5—8 Mk.) ebenfalls dem großen Amsterdamer gewidmet. Ihm galt schon der zweite Band, der 405 Gemälde abbildete. Dieser neue Band: „Rembrandt II. Teil" vervielfältigt 402 Radierungen von ihm. Als Herausgeber zeichnet Hans Wolfgang Singer, der auch die kunstgeschichtliche Einleitung geschrieben hat.

Desgleichen ist die, eigentümlicherweise auch gerade achte Lieferung der im Verlage von E. A. Seemann-Leipzig erscheinenden neuen Serie „Die Galerien Europas" ein Rembrandt-Heft. Bekanntlich hat sich dieser Verlag schon seit Jahren um die Verbreitung der Kenntnisse von Kunstschätzen aller Zeiten und Völker große Verdienste erworben. Es sei nur an die Sammlung farbiger Faksimiles „Alte Meister" und an die gleichfalls farbigen „Meister der Farbe" erinnert. An künstlerischem Wert übertrifft die neue Serie die früheren durchaus. Der Dreifarbendruck ist besser geworden und man kommt der Wirkung des Originals schon sichtlich näher. Im ganzen sind 25 Lieferungen mit je



Emil Lugo. Symphonie pastorale.

Vom Kriegsschauplatz der Meinungen

Im Frühjahr 1905 gab Meier-Gräfe sein Kampfbuch „Der Fall Böcklin" heraus. An lungenkräftigen Rufern im Streit fehlt es uns keineswegs auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Meier-Gräfe aber übertönte sie alle. Und es war nicht etwa eine jähe, schnell wieder beigelegte Debatte: über ein Jahr fast währte der Spektakel, und ganz beruhigt hat man sich noch immer nicht. Wo große Wirkungen sind, meint Goethe, müssen auch große Ursachen sein. Ein einfaches Pamphlet hätte es nie zu solcher Wirkung gebracht. Das wollen wir nicht vergessen, wenn wir nun in aller Ruhe den einzelnen Phasen des Kampfes folgen, den die Fanfaren Meier-Gräfes signalisierten.

Zunächst der Inhalt des Buches selbst. In drei Zeitabschnitte gliedert sich für Meier-Gräfe die Entwicklung Böcklins. Der erste reicht bis in die sechziger Jahre, der zweite umfaßt die Zeit des Verkehrs mit dem Grafen Schack, der dritte den Rest. Was heute den eigentlichen Ruhm Böcklins ausmacht, sind die Werke seiner letzten Epoche. Nur wie eine Vorbereitung zu dieser Zeit nehmen sich die Arbeiten der Zwischenepoche aus, und die der ersten Epoche sind dem Publikum so gut wie unbekannt und gelten selbst Fachleuten nur als die Aeußerungen eines zwar tüchtigen Malers, der aber, wäre er in jungen Jahren gestorben, keine irgend merkbare Bedeutung für die Entwicklung seiner Kunst gehabt hätte.

Meier-Gräfe bestreitet dieses Urteil Punkt für Punkt. In beredten Worten preist er ein Bild der Frühzeit, die kleine Tafel „Zentauer und Nymphe" der Berliner Nationalgalerie, als vollendet schön. Nie habe der spätere Böcklin eine solche Einheitlichkeit des Bildes, eine solche Wärme und Weichheit des Tons, diesen sicheren Takt der Farbenabstimmung wieder erreicht. Als Gegenbeispiel aus Böcklins späterer Zeit wird auf die „altrömische Maifeier" (gleichfalls in der Nationalgalerie) hingewiesen. Dabei wird gesagt: „Jeder Vergleich der beiden Werke zeigt das Nachlassen, die Abschwächung der Harmonie. Ein Nachlassen, das sich unter derberen Formen verbirgt. Böcklins ganze Entwickelung gleicht der Ungeduld eines Klavierspielers, der immer derber auf die Tasten schlägt, je unreiner er spielt." Dieses Darauflosschlagen, das die „Kenner" in alle Winde jagt, die Massen aber natürlich in dichten Scharen heranlockt, besorgt Böcklin fortan immer kräftiger. Und dieses anmutige Crescendo, das und nichts anderes ist Böcklins Entwicklung. Den Schluß des Buches bildet ein — man kann höflicherweise nur sagen: maßloses Kapitel, das diesen für Meier-Gräfe so traurigen Fall Böcklin dem ihm nicht minder traurigen Fall Deutschland gleichstellt.

Die Fehde war angesagt. Wie nun gestaltete sich der Kampf?

Das Buch Meier-Gräfes, das wurde ziemlich allgemein anerkannt, stellt jedenfalls ein tüchtiges Stück Arbeit dar, es wird keine Mühe gescheut, die in den parisernden Ateliers längst verbreitete Abneigung gegen Böcklin klar zu formulieren und umständlich zu begründen. Diese Gründe und Formeln hätte man prüfen und widerlegen sollen. Die Lächerlichkeiten des Buches, wie die Behauptungen des Schlußkapitels oder die Frivolität, mit der Böcklin der Spekulation nach Erfolg, ja des Komödiantentums geziehen wird, diese Lächerlichkeiten brauchte man dann nicht mehr ernst zu nehmen; sie waren durch sich selbst gerichtet. Leider entschloß man sich aber zur umgekehrten Taktik. Die artistischen Gründe Meier-Gräfes ließ man fast ganz unbeachtet; seine Angriffe auf das allgemeine Künstlertum Böcklins und seine Maßlosigkeiten gegen das Deutsche nahm man mehr als ernst. Was dann zu einer endlosen, und bis auf zwei Ausnahmen recht unfruchtbaren Streiterei geführt hat.

In den Zeitungen fing's an. Meier-Gräfe war nicht das Temperament, jeden Angriff gelassen hinzunehmen. Trotzdem blieb es noch immer bei leichten Plänkeleien. Ernst wurde es erst, als ein Heidelberger Berichterstatter am 14. Juni im Berliner Tageblatt von einem Kolleg über neue deutsche Malerei erzählte, das Professor Henry Thode an der Universität Heidelberg begonnen habe. Der Inhalt der ersten Vorlesung wurde mitgeteilt. Thode hatte den „Fall Böcklin" gelesen und sofort nach der Lektüre sein Kolleg über die großen modernen Meister angesetzt. Man könne Meier-Gräfe nicht stillschweigend übergehen, da „aus seinen Büchern die Parole einer großen, immer mächtigeren Partei spräche, welche ihren Hauptsitz in Berlin hat." Der französische Impressionismus gelte ihr als höchste Kunst, und diese einseitigste Auffassung solle „mit einer Tyrannei, wie sie unerhörter noch nicht vorgekommen ist", vornehmlich von Berlin aus ganz Deutschland oktroyiert werden. Die meinungbildende Macht sei ein

treibt sein Spiel mit dem Ernste einer Kinderseele um der Sache selber willen."

Alles, was nach diesen Worten noch über den Gegenstand des Streites verhandelt wurde, erscheint wie klanglos. Thode begnügte sich mit einer einfachen sachlichen Richtigstellung verschiedener Liebermannscher Irrtümer. Liebermann antwortete, Herr Thoma möge sich doch lieber an Meier-Gräfe wenden, denn der habe es doch getan. Und Meier-Gräfe meinte, er habe in seinem „Fall Böcklin" der Aufklärung gedient, „die uns seit einigen hundert Jahren die Früchte der Kultur beschert. Die Klärung des Falles Böcklin könnte zu einer Entscheidung des Kampfes beitragen. Der nicht alleinstehende Versuch Thode's und Thoma's, die Klärung zu verhindern, dient einer begrenzten Glaubenssache und persönlichem Vorteil." Darauf war eine Antwort wirklich nicht geboten, und sie ist denn auch unterblieben. Im Herbst gab Thode seine Vorlesungen in Buchform heraus, unter dem Titel „Böcklin und Thoma, acht Vorträge über neudeutsche Malerei", und der selbständige Wert dieses Buches läßt es von jenen Tageszwistigkeiten nicht mehr abhängig erscheinen.

* * *

Ich sagte, es sei bedauerlich, daß der ganze Streit um Böcklin fast nur die ethische und die ethnische Seite des Falles berücksichtigte, daß das „rein Technische" aber von fast allen Verteidigern der deutschen Sache nicht erwähnt wurde. Den anderen blieb damit der Trumpf: „Das könnt ihr nicht widerlegen, daß die Entwicklung des Handwerklichen nur den Franzosen geglückt ist. Das hat noch keiner von euch mit ernsthaften Gründen bestreiten können, daß die ganze sogenannte deutsche Malerei, je deutscher sie wurde, um so mehr im rein technischen Sinn entartet ist." Das ist eine Position, die genommen werden muß, und die genommen werden kann.

Zunächst ist es ein kleiner Irrtum, wenn behauptet wird, die Frage der Technik sei von denen um Böcklin nie ernstlich behandelt worden. In der „Täglichen Rundschau" wurde gerade dieses Thema planmäßig immer und immer wieder zur Diskussion gestellt. Ich greife einen von diesen Aufsätzen heraus, der im November 1904 erschien. Im Anschluß an eine Wiedergabe des Holbeinschen Erasmus (den schönen Farbenholzschnitt von Krüger) hieß es da:

„Nicht um eine Charakteristik des Erasmus ist es uns diesmal zu tun, sondern um das Wesen der Kunst, die aus der so klaren und sicheren Art des Holbein spricht. Vor einem Jahre etwa war im Kunstgewerbemuseum eine Sammlung von Trinkgeräten aus der Zeit der deutschen Renaissance ausgestellt. Die Künstler dieser Renaissance, darüber wurden wir uns damals einig, waren „voller Gestalt", und wie sie ihre figurengeschmückten Trinkgefäße bildeten, das war so verschiedenartig, so einzelpersönlich, wie jene ganze bunte Zeit. Und doch fühlten wir etwas stilistisch Gemeinsames heraus, das stärker war als alles persönliche Beiwerk, weil diese Grundform nicht der einzelne Künstler, sondern das ganze Volk gegeben hatte. Die Form der Griffe bei den verschiedensten Trinkgefäßen vom Humpen bis zur Altarschale sagte es uns. Mit welchem derben Zupacken doch alle diese so verschiedenen Künstler rechneten! Das mußten handfeste Leute sein, die so ihr Trinkgefäß gebildet haben wollten, ein reisiges Geschlecht von Landsknechtgestalten. Mit solchem festen Griff, wie er in den Henkeln da sich formte, mag Frundsberg dem Mönchlein die Bierkanne gereicht haben, zur Stärkung in böser Stunde. Und das Mönchlein, das Martin Luther hieß, nahm sie nicht weniger fest entgegen. — Heute soll uns also das Holbein-Bild an die Kabinette des Museums erinnern, die der deutschen Malerei der gleichen Zeit gewidmet sind. Auch hier verwirrt uns zunächst der gleiche Reichtum der Gestalten, der Vorgänge, der Landschaften. Auch hier aber fühlen wir etwas Gemeinsames, das stärker ist als alle abenteuerliche Vielgestaltigkeit. Wir spüren ihm nach, und da sagen wir uns: wie fest, wie geradeaus muß der Blick der Menschen gewesen sein, die in solchen unzweideutigen Farben und Linien die Welt einst sahen! Frundsberg-Figuren — die Vorstellung drängt sich immer wieder auf. Diese Menschen standen nicht nur fest auf beiden Beinen da, sie griffen nicht nur derb zu: auch ihr Blick war voller Kraft und Selbstbewußtsein. Ein wunderbar reines Geschlecht! Eine noch unverdorbene, unvermischte Rasse germanischer, nordischer Zucht. — Kurze Zeit nach jener Ausstellung deutscher Trinkgefäße gab es im Kunstgewerbemuseum eine Ausstellung französischen und französisierenden Porzellans. Auch da war eine Menge Trinkgerät, wenn auch für andere Getränke: Kaffeetassen, Schokoladetassen, Teetassen. Auch diese Tassen hatten Henkel, auch deren Formen wurden diktiert von einer bestimmten Art des Greifens. Der Gegensatz war zum Lautauflachen. Man sah die zierlichen, gezierten Menschen vor sich, die mit zwei Finger ihre Tasse balanzierten, die anderen drei kokett spreizend. Man sah sie das gepuderte Köpfchen über die Tasse beugen und dann in kleinen Schlückchen den Tee ausschlürfen, zwischendurch Komplimente formend, die ganz so nett waren, so niedlich und so gespreizt wie die Henkelchen. Gibt es auch für die Malerei ein Gegenbeispiel, das uns das eigentliche Wesen der Kultur der Dürer und Holbein in voller Wucht bewußt machen könnte? O ja, das gibt es

64

schon. Wir brauchen nur nebeneinander zu halten, was man damals als malerisch empfand, und was man heute so nennt; ein beliebiges, für das deutsche 15. Jahrhundert charakteristisches Bild, und die Impressionsmalerei eines Modernen. Auf den Blick wollen wir achten, die verschiedene Art des Sehens, die es zu so verschiedenen Ergebnissen bringt. Da bemerken wir denn neben dem Frundsberg, dem Germanen und Nordländer von Rasse ein Wesen, wie es sich Nietzsche gedacht haben mochte, als er vom „letzten Menschen" sprach. Er sagt von diesem letzten Menschen: er blinzelt."

Diese Behauptung, „die deutsche Malerei ist die Malerei des festen Blickes, und der Wille zu dieser rassigen Malerei hat die Entwicklung der Böcklin und Menzel und Thoma die Richtung gegeben", war doch gewiß eine Antwort auf die Fragen nach der Technik. Aber man zog es vor, auf die Gründe, die hier vorgebracht wurden, überhaupt nicht einzugehen. Um so wertvoller war es, daß endlich ein Mann, dem die Sezessionisten wahrlich nicht des Hasses gegen ihre Bestrebungen zeihen können, diesen Gegenstand einmal genauer an unparteiischer Stelle behandelte. Walter Rathenau, der Verfasser der „Impressionen" veröffentlichte am 7. Oktober 1905 in der Hardenschen „Zukunft" einen Aufsatz „von neuzeitlicher Malkunst."

Zwei Stellen seines Aufsatzes sind für uns von besonderem Wert. Die erste richtet sich folgendermaßen unmittelbar gegen Meier-Gräfes Böcklinattacke: „Es ist Sitte geworden, mit profanen Händen dem Grabe des großen Malers Böcklin zu nahen und mit dem Anekdotenwitz, mit alten Spitzfindigkeiten und Praktiken, in neue Worte und Papierchen gewickelt, seine Werke zu verunglimpfen. Sie auszuwickeln lohnt nicht. Wer vor dem Bilde „Das Schweigen im Walde" stand, wem das Geheimnis des holden und furchtbaren Germanenwaldes mit Zauberaugen entgegenleuchtete, der hat durch den Kristall einer Menschenseele in die abgründige Werkstatt des Erdgeistes geblickt. Der vergißt die halbstilisierten Kiefern, die, von nordischem Stick- und Strickwerk auf preußische Leinewand verpflanzt, durch die Kraft der Darstellung bestenfalls gemalte Bäume sind. Und wer „Das Spiel der Wellen" kennt, das Bild der tönenden Lieblichkeit und tückischen Gestalt des Meeres, der sehnt sich nicht nach den gelbgrünen Fettpolstern, in denen großstädtisches See-Empfinden sich auf der Leinwand verwirklicht. Ich schreibe diese Worte im Angesicht der deutschen Nordsee, die machtvoll ruhend vor meinen Augen in klarem Bogen sich dem Firmament vermählt. Ihr Atem kühlt meine Stirn, und ihr fernabrauschender Gesang tönt in meiner Brust wieder. Und in der Umarmung dieser rauhgewaltigen, kunsttötenden Natur steigt jenes herrliche Bild des geschmähten Malers vor meinen Augen auf, und seine Zauber wollen nicht verblassen." Er denkt wieder an die Vorwürfe der andern: „Aber um Gotteswillen, er war doch weder ein Maler noch ein Zeichner." Und er antwortete ruhig: „Zunächst war er beides; sodann aber war er ein ganzer und großer Mensch. Wollte Gott, wir hätten ein Dutzend solcher; wir gäben für jeden gern ein Schock Aestheten und Dinerphilosophen."

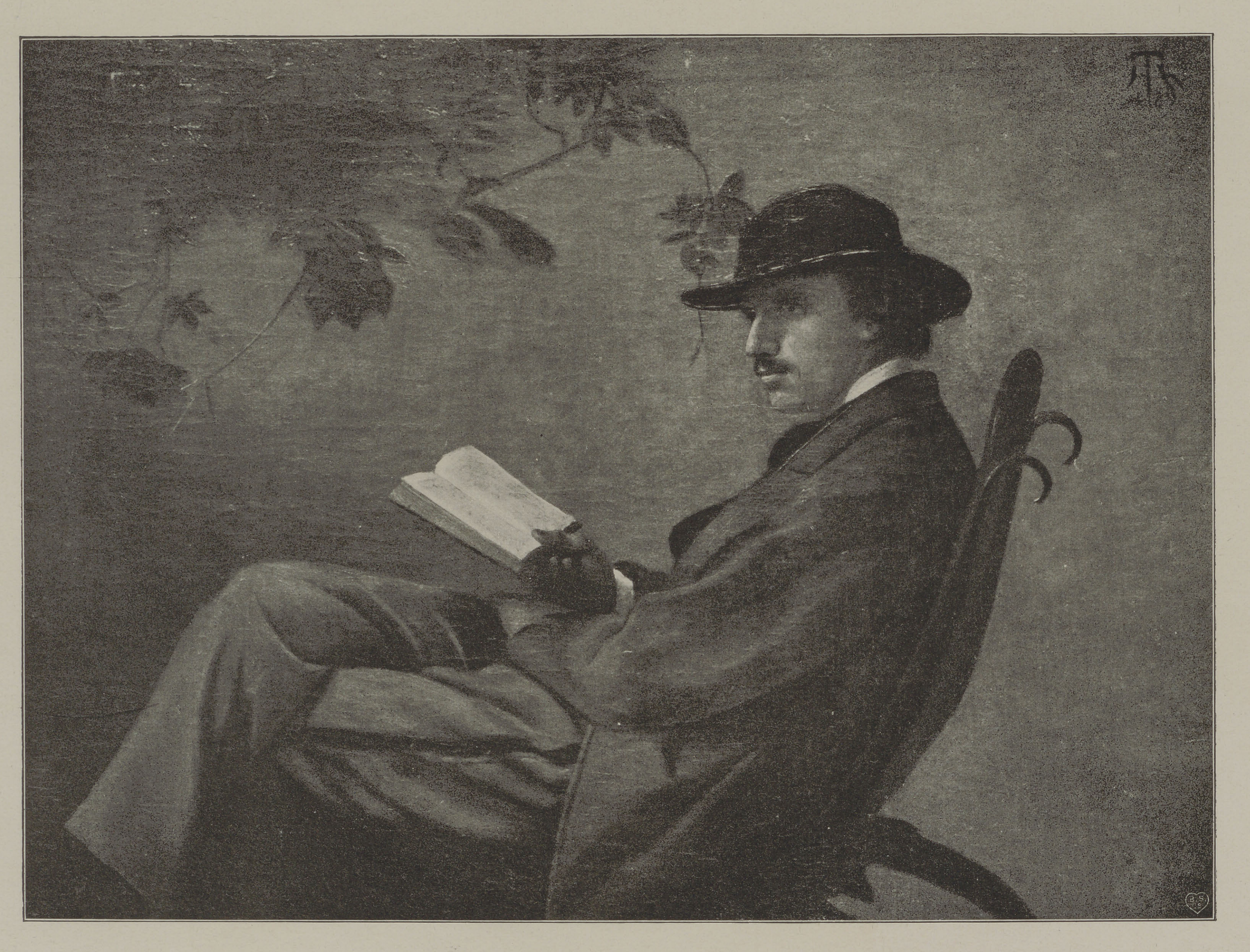
Das die eine Stelle. An der andern aber läßt Rathenau die Deutschen der Gegenwart, die in undeutschen Malmoden gewaltsam Erzogenen ausrufen: „Uns, die Nachkommen alter Jäger und Fischer, die wir den Vogel in den Zweigen, den Kahn auf höchster See erspähen: uns habt ihr gezwungen, nach Art der Franzosen blinzeln, nach Art der Orientalen äugen zu lernen, um Eure Bilder zu begreifen".

In den knappen Worten liegt eine Aesthetik. Wer sie erfaßt, wird es nicht länger wagen, die technische Entwickelung Böcklins, die die technische Entwicklung des deutschen Malers überhaupt ist, zu bemängeln. Die Kunst ist ein Ausdruck der Kultur, die Kultur ein Ausdruck der Rasse: man hat von einer noch kräftigen, noch lebensfrischen Rasse verlangt, daß sie in ihren Kunstäußerungen die Merkmale einer entnervten, bald übermüdeten, bald überreizten Rasse zeige — das ist letzten Grundes der Sinn dieses ganzen Falles Böcklin, der die Gemüter so heftig erregte.

* *
*

Der Winter zog ins Land. In den Schreibstuben wurden noch eine Anzahl Bücher angefertigt über das Böcklinthema (als erwähnenswert seien genannt: Ernst Schur „der Fall Meier-Gräfe" und Grabowsky „der Kampf um Böcklin") aber die Spannung ließ doch nach. Im Frühling erst wurde es wieder lebendig. Aber eine neue Parole war ausgegeben, und diesmal war es Thode unmittelbar, der den Kampf eröffnete. Auf Einladung des „Volksbundes zur Bekämpfung des Schmutzes in Wort und Bild" hielt Thode am 4. März 1906 in der Berliner Singakademie einen Vortrag über das Thema „Kunst und Sittlichkeit."

An der Berechtigung eines Kampfes gegen den Schmutz in Wort und Bild kann ehrlicherweise niemand zweifeln, der die Verhältnisse einigermaßen kennt. Die Andeutungen im Anzeigenteil verschiedener großer Blätter sind schon beredt genug. Wir haben eine wahre Litteratur solcher schmachvoller Blätter wie „Sekt", „kleines Witzblatt" usw., eine ganze Industrie nährt sich von jenen mit der gemeinsten Lüsternheit rechnenden Lichtbildern. Die Folgen sind klar. Man braucht nur einen Blick in große Buchläden zu tun. Eine sich als wissenschaftlich gebärdende „Forschung"



Hans Thoma. Bildnis Wilhelm Steinhausens aus dem Jahre 1869.

perverser Art treibt ihr schamloses Handwerk frecher von Jahr zu Jahr. Männer wie Peters, die doch gewiß nie den Heiligen spielten, sind empört über dieses aufs unverschämteste vor der Oeffentlichkeit sich spreizende Gewerbe und verstehen nicht die Nachsicht der deutschen Polizei gegenüber einem Treiben, das den nationalen Organismus auf die Dauer schädigen muß.

Darüber also war nicht zu streiten. Nun aber hieß es, sobald einmal ein Mann wie Leixner auch die moderne Kunst bereits von dem Uebel angesteckt erklärte, voller Empörung: das sei eine niederträchtige Unwahrheit. Die Kunst, die überhaupt Anspruch habe auf diese Bezeichnung, auch nur in die entfernteste Beziehung zu bringen mit jenen Erscheinungen (die übrigens ein Mann von Welt nicht gar so tragisch nehme) sei geistige Falschmünzerei. Das fehlte auch noch, daß man die Polizei wieder gegen die Künstler loshetzte! Lex Heinze neuer Auflage.

Tatsächlich war das Geschrei der Empörten so stark, daß nur ganz wenige sich nicht einschüchtern ließen. Indessen blieb das e pur dieser Wenigen so gut wie wirkungslos. Wo man persönlich gegen einen Protestler nichts einzuwenden fand, begnügte man sich mit der guten, alten Taktik des Totschweigens, die sich ja noch immer bewährt hat.

Nun aber kam Thode. Sein Name stand seit der Böcklinfehde noch in frischer Erinnerung, und Thode nahm sich der Anklagen gegen die moderne (richtiger hieße es: mondaine) Kunst in vollem Umfang an. Er ließ sich nicht verblüffen von dem Ateliergeschwätz, daß das Gegenständliche in der Kunst vollkommen gleichgültig sei, unterschied säuberlich zwischen Sinnlichkeit und Lüsternheit, betonte, daß das Nackte das Herrlichste, aber auch das Widerwärtigste in der Kunst sein könne, und sagte frei heraus, daß das Weib, wie es die modernste Kunst auffasse, eine bloße Buhldirne sei.

Wieder war es Liebermann, der ihm die Antwort gab. Am 24. April wurde die Sezession eröffnet. Liebermann hielt eine Eröffnungsrede, die fast den Ton eines feierlichen Erlasses gegen Thode annahm. Die Moral habe mit der Kunst nichts zu schaffen, es gehöre „bereits zum eisernen Bestande unserer Aesthetik, daß der Inhalt nichts, die Form aber alles bedeute.“ Das habe — bereits Schiller erkannt. Liebermann bediente sich wieder einmal der Methode Büchmann, wieder einmal ohne Erfolg, denn sein so geistvoll aus dem Zusammenhang genommener Satz konnte nur die treuherzigsten Leute überraschen. Und was das Nackte anging, behalf sich Liebermann mit dem guten Witz: „Nicht der entweiht die Kunst, der einen weiblichen Akt nach der Natur malt, sondern der ihn schlecht malt; mag er ihn nach der Natur kopieren oder aus der Tiefe seines Gemütes schöpfen.“

Wer hatte nun diesmal recht?

Nun, die Liebermannrede war bald verhallt, aber die von ihm eröffnete Sezessionsausstellung blieb einige Monate offen, und diese Ausstellung gab ein reiches Illustrationsmaterial her für Liebermann ebenso wie Thode. „Der Inhalt ist nichts, die Form ist alles“ — der Satz hatte früher eine andere Fassung. Er lautete: „Eine gutgemalte Rübe ist besser als eine schlecht gemalte Madonna.“ Das war garnicht übel gesagt, hatte sogar eine gewisse Bedeutung, solange die Malerei von der Führerschaft des Schrifttums bedroht wurde. Seitdem hat sich jedoch gar manches gewandelt, und jener theoretisch leidliche Satz gewann in der Praxis die Fassung: „Eine schlecht gemalte Rübe ist besser als eine gut gemalte Madonna.“ Ist den Sezessionisten, wie wir sie immer klarer erkennen, wirklich der Inhalt so ganz und gar nichts? Begeistern sie sich nicht an gewissen Inhalten, die einem unverdorbenen Menschen recht wenig begeisterungswürdig erscheinen? Es gab da Bildnisse, die als Meisterstücke psychologischer Beobachtung gefeiert wurden, und deren psychologische Tiefe einfach darin bestand, daß irgend eine minderwertige Eigenschaft aus dem Porträtirten herausgeholt wurde, nach der dann die ganze Persönlichkeit stilisirt war. Ein noch junger Maler erregte Aufsehen mit einer Darstellung idiotischer, vertierter und verkrüppelter Kinder. Ein bereits bekannter mit einer Kreuzabnahme, bei der der tote Christus sehr gleichgültig, der Henkersknecht schon ausführlicher, am ausführlichsten aber ein Kerl behandelt war, der angesichts der Leiche mit viehischem Behagen sich in ein Butterbrod hineinfraß. So sah es bei den modernen Malern in der Praxis aus. Hatte Thode da wirklich so ganz unrecht?

Es sollte nun schon einmal so kommen, daß die handelnden Personen in der zweiten großen Debatte des Jahres bis auf Meier-Gräfe (der, was unparteiischer Weise rühmend hervorzuheben ist, keine Sensationen suchte, sondern ruhig in seiner Weise weiterarbeitete) die nämlichen blieben. Thode war angetreten, nach ihm Max Liebermann, und nun meldete sich auch wieder Thoma. In der badischen Ersten Ständekammer, erklärte er, wie sich nach seiner Meinung das Verhältnis der Kunst zur öffentlichen Sittlichkeit heute darstellte. Die Rede war bereits am 10. März gehalten, aber nur einzelne Bruchstücke waren bekannt geworden. Der Münchener Männerverein zur Bekämpfung der Unsittlichkeit hatte sie in einem Aufruf wiedergegeben. Thoma hatte die betreffenden Sätze redigiert, sie standen aber kaum zur Diskussion. Das geschah erst, als die Schriftleitung der „Münchener Neuesten Nachrichten“

sich mit der Bitte an Hans Thoma wandte, ihr „seine Anschauungen über das vielumstrittene Thema mitzuteilen", und Thoma diese Wünsche erfüllte. Der Aufsatz wurde am 13. Juli 1906 veröffentlicht.

„Was ich geredet habe, habe ich im vollen Bewußtsein, von welcher Stelle aus ich das sagte und welche Verantwortung ich damit übernehme, getan — ich wußte auch, daß ich im Interesse der Kunst und der Künstler spreche, im Interesse der Freiheit der Kunst, indem es der sehnlichste Wunsch der Künstler sein darf, daß der Zusammenhang, in den Kunst und Unsittlichkeit so oft gebracht werden, doch einmal aufhören möchte!" Mit der Forderung, daß die Polizei auf keinen Fall sich einzumengen habe, könne er sich nicht einverstanden erklären. „Wir Künstler wollen es der Staatsbehörde, der Polizei nicht erschweren, wenn sie sich gezwungen sieht, die Verbreitung unzüchtiger Schriften und Photographien und deren Herstellung als gewerbsmäßige Unzucht zu erklären — viel gewerbsmäßiger und einträglicher, als sie jemals bei den armen Geschöpfen sein kann, welche durch Not und Hilflosigkeit im Leben als Gefallene bezeichnet werden . . . Man kann nicht sagen, daß die Polizei den Ausstellungen gegenüber zu rigoros ist — ich habe schon viel mehr ihre Milde nicht begriffen, und ich wäre in Vertretung der Würde der Kunst ganz anders eingeschritten." Das Geschrei von der „Beraubung der Freiheit der Kunst" sei doch recht grundlos. „Es gab von jeher auch viele, die Gedankenfreiheit haben wollten, aber siehe da, es fehlten die Gedanken — als die Freiheit kam." Er selbst habe es einmal in einem Dorf erfahren, welche wirren Ansichten über die Kunst unter der Einwirkung jener Schandindustrie im Volke möglich wurden. „Ein kaum der Sonntagsschule entlassener Junge zog, als er mit mir allein war, ein ganzes Kuvert mit solchen Darstellungen aus der Brusttasche — und was gab ihm den Mut, mir gerade diese zu zeigen? Er meinte, weil ich Maler sei, mache ich ja selber dergleichen Sachen — der Bub schämte sich nicht und triumphierte förmlich, daß er so seine freie künstlerische Anschauung dokumentiert hatte." Auch bei den Künstlern verwischten sich die Grenzlinien. „Oft will es scheinen, daß das Berufen auf das Höchste in der Kunst, auf die Nacktheit, eine große Armut in der künstlerischen Konzeption zudecken soll. Ueberallhin an Gebäude, an Vasen, Teller, Urnen, Uhren, Brunnen nackte Frauenkörper ankleben, kann ich noch lange nicht als eine besondere Kunstentwicklung anerkennen. Der mit sittlichem Ernst schaffende Bildhauer sieht den Menschenkörper gewiß nicht als Spielzeug an, mit dem man dekoriert." Aus allen diesen Voraussetzungen gibt sich ihm der zwingende Schluß: „Wenn ein Verein sich gründet aus ernsten Männern aller Parteien und Stände zur Bekämpfung der öffentlichen Unsittlichkeit, und wenn man Einsicht hat in die Gründe, warum solcher Verein entstanden ist, so braucht die Kunst nicht in Sorge zu sein, daß sie dadurch zu Schaden kommen könnte, daß solch ein Verein die Macht oder auch nur die Absicht hätte, ihrem eigentlichen, innersten Wesen zu schaden — denn die Kunst selbst kann und soll nur eine Erzieherin zu hoher Sittlichkeit sein, indem sie immer bestrebt sein muß, ihrer Natur nach dumpfe Triebe der Begehrlichkeit zu Gebilden geistiger Natur zu erheben, Form, Licht und Ordnung zu bringen in ein Chaos von Gefühlen, die in der Menschenseele liegen".

Die Schriftleitung der „Münchener Neuesten Nachrichten" beschloß die Ausführungen Thomas mit dem Wunsche, es möchten „auch andere Berufene einen Beitrag zur Klärung der ungemein wichtigen Frage beisteuern." Es meldeten sich zum Wort der Abgeordnete Müller-Meiningen, Max Slevogt, der Schriftsteller Ludwig Thoma und der Gymnasialprofessor Kemmer (mitgeteilt in den Nummern 348—351 der M. N. N.). Erhebliches wurde nicht gesagt, und kann wohl auch kaum gesagt werden, solange man sich bei allgemeinen Aeußerungen hält und nicht auf ganz bestimmte Fälle geht. Hoffen wir, daß im nächsten Jahr einiges über die weitere Entwicklung gerade dieses Streites auszusagen sein wird. Es handelt sich hier allerdings um eine „ungemein wichtige" Sache, und es wäre traurig, wenn die Künstler noch immer so blutlose Artisten wären, daß sie derartige Angelegenheiten gleichgültig dem „profanum volgus" überließen.

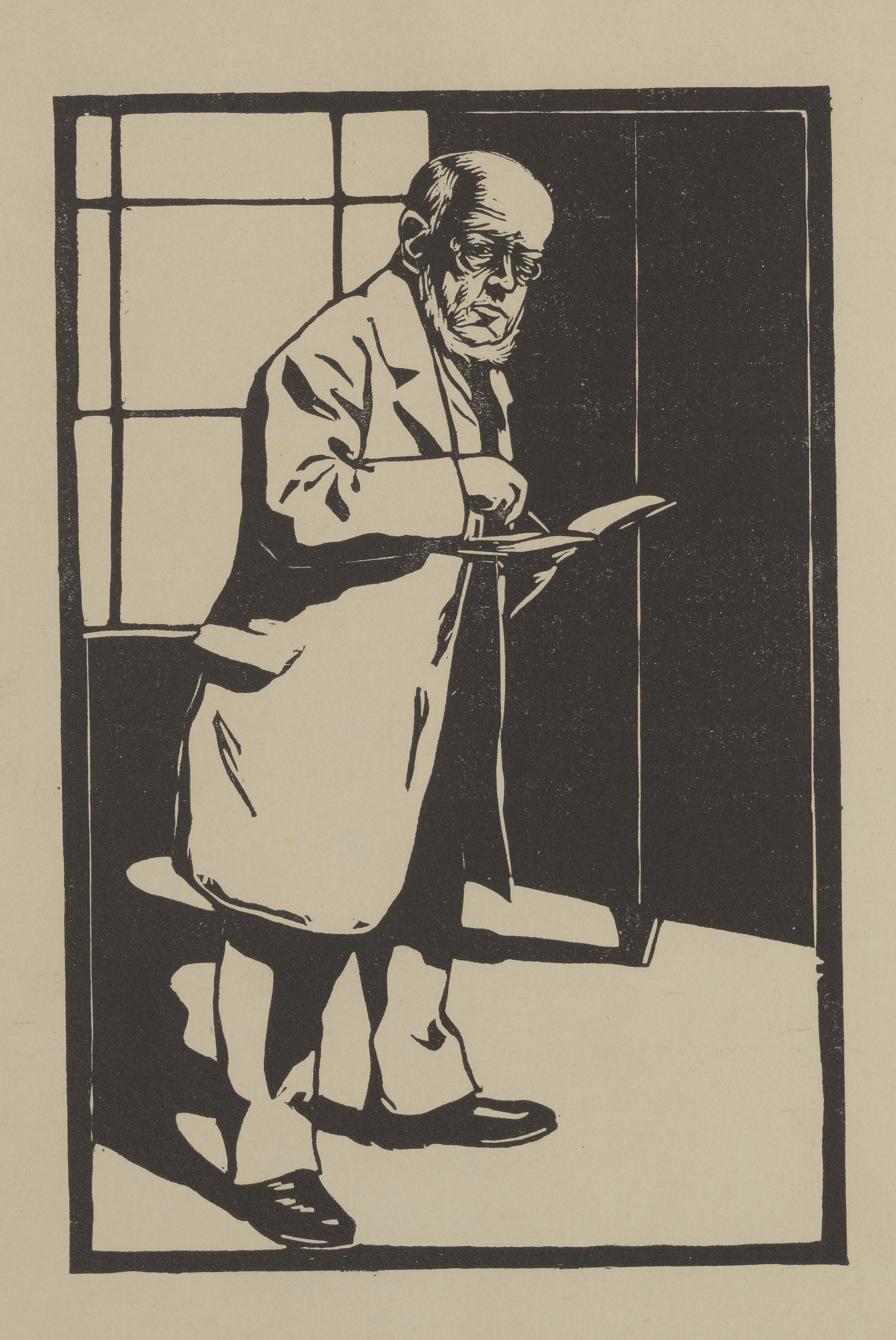
Willy Pastor.

66



Wilhelm Steinhausen.
(Tuschzeichnung zu Brentanos Gedichten.)

67



Adolf v. Menzel.
Originalholzschnitt von W. Jozsa.

Die Toten

Am 2. Februar 1905 starb Oswald Achenbach. Er war den achtzig nahe gekommen (geboren am 2. Februar 1827), und war alt genug geworden, um noch ein Nachlassen seiner äußeren Erfolge zu spüren. Für die junge Generation gehört es zum guten Ton, abfällig über beide Achenbachs zu urteilen und über Oswald Urteile nachzusprechen, wie die, seine Bilder seien gemalt, als ob sie den Zweck hätten, den Fremdenverkehr Italiens zu heben. Solchen schnellfertigen Worten gegenüber ist etwa an das zu erinnern, was Gustav Floerke 1876 äußerte, um Böcklin der Gunst des Publikums zu empfehlen. Er schrieb: „Für einen seinem innersten Wesen den Achenbachs vielfach verwandten Künstler ersten Ranges halte ich Böcklin . . . Er hat mit Oswald die poetische Anschauung seiner großartig malerischen Phantasie gemein . . . erzielt, wie Oswald, seinen Eindruck durch die überall in seinen Bildern webende poetische Idee.“ Floerke war gewiß nicht der erste beste Kunstschreiber. Die heute so gering geschätzte Italienmalerei Oswalds Achenbachs muß doch mindestens ihre starken Vorzüge gehabt haben, hielt man sie gegen die Italienmalerei der vergangenen Zeit. Und die sind in der Tat so bedeutend, daß man behaupten kann, Achenbach hat Italien, das in der Generation vor ihm der Literatur gehörte, der Malerei entdeckt. Er illustriert nicht; bei aller Liebe zum Gegenständlichen geht er doch aus von der Gesamtstimmung, und so intuitiv vermag er das herrschende Licht, den herrschenden Farbton zu finden, daß ihm das schier Unmögliche gelingt, die tausend hart gegeneinanderstehenden Farben einer italienischen Volksszene zu einer Einheit zu zwingen. Einerlei, wie die große deutsche Kunstgeschichte und insbesondere das Kapitel von der Landschaftskunst noch einmal umgeschrieben wird: Oswald Achenbach kann man ebensowenig wie seinen Bruder Andreas übergehen.

Der 9. Februar ist der Todestag Adolf Menzels. Fast neunzig Jahre hat sein Leben gewährt, über siebzig seine Arbeit. Er hatte Zeit, in Ruhe sein Werk auszuführen, und er hat es getan. Leute, die gerne die Summe einer geistigen Arbeit mit einem Schlagwort charakterisieren, sagen von Menzel, er sei die Verkörperung des Preußentums in der Kunst. Sie denken dabei vor allem an das Gegenständliche seiner bedeutendsten Werke. In erster Linie an die Zeichnungen, Radierungen und Gemälde, die bestimmend geworden sind für unsere Vorstellungen von der Kultur unter Friedrich den Großen. In zweiter Linie dann an die Oelbilder und Aquarelle, in denen derselbe Menzel, der ein ebenso großer Kulturhistoriker wie Maler war, geschildert hat, was Preußen und dann Deutschland unter Wilhelm I. wurde. Gewiß hat der Menzel jener Werke eine Uebersetzung des Preußentums ins Künstlerische gegeben. Aber sein Lebenswerk ist damit nicht erschöpft. An einer anderen Stelle dieses Buches war von den Bildern aus den vierziger Jahren die Rede, die ein, zwei Jahrzehnte der französischen Kunstentwicklung vorwegnehmen. Aus dem Jahre 1875 stammt ferner das „Eisenwalzwerk“, das noch heute mit Recht als das größte malerische Kunstwerk gilt, zu dem die fabrikmäßig organisierte menschliche Arbeit einen Künstler begeistert hat. Solche Werke und solche Daten wollen auch berücksichtigt sein, wenn man von Menzels Lebenswerk spricht. Soll jenes Wort von der Verkörperung des Preußentums durchaus bestehen, so müssen wir ihm einen weiteren und stärkeren Sinn geben. Jenen Sinn etwa, in dem man Kant den Preußen unter den Philosophen nennt. Der kategorische Imperativ hat das Leben des einen wie des anderen beherrscht, hat hier wie dort die Arbeitskraft zu einem Ertrag gesteigert, der ans Uebermenschliche grenzt — hat den Werken beider schließlich etwas Hartes und Sprödes gegeben: denn nur unter der Voraussetzung einer solchen Härte und Sprödigkeit war es möglich, so Großes zu wirken. — Von seinem äußeren Leben ist nur wenig zu erzählen. Geboren am 8. Dezember 1815; 1833 vorübergehend auf der Berliner Akademie, im übrigen durchaus Autodidakt; 1839—42 Zeichnungen zu Kuglers „Geschichte Friedrich des Großen“; 1861 bis 1865 Krönung Wilhelms I. in Königsberg; 1872—75 das Eisenwalzwerk. Bei seinem Tode lautete seine Adresse ungefähr so: Prof. Dr. Adolph von Menzel, Ehrenmitglied des Senats der Akademie Wien, München usw., Ritter des Schwarzen Adlerordens, Exzellenz und Kanzler der Friedensklasse des Ordens pour le mérite.

Noch in guten Mannesjahren abberufen wurde am 23. Februar Viktor Weishaupt, Lehrer an der Akademie Karlsruhe. Seine Formel in den Kunsthandbüchern lautet: einer der besten Tiermaler. Am 6. März des Revolutionsjahres wurde er in München geboren. Mit kunstgewerblichen Zeichnungen begann er, und

die Gewissenhaftigkeit einer klaren Zeichnung hat er auch später nie verleugnet, als er mehr und mehr einer breiten, rein malerischen Manier zustrebte. Die Sehnsucht zur freien Kunst war ihm, wie fast allen Malern seiner Jugendzeit, die Sehnsucht nach Italien. In München studierte er dann unter Diez. Seine ersten selbständigen Werke waren Landschaften, zunächst noch romantischen oder genrehaften Charakters. Im Jahre 1879 trat er mit seinem ersten ganz reifen Werk hervor: „Der wilde Stier“. Von nun ab war er der Tiermaler, als der er seinen Ruf erwarb. 1895 trat er als Lehrer in die Karlsruher Akademie ein, und auch als Leherer entfaltete er ein nicht gewöhnliches Talent.

Als 93jähriger starb im März der Wiener Rudolf von Alt. Die Maler pflegen das Alter ertragen zu können, rüstiger aber als dieser Patriarch, den die Wiener Sezession mit Stolz ihren Ehrenpräsidenten nannte, ist kaum je einer gewesen. Sein Vater Jakob, der 1870 gestorbene Maler und Steinzeichner, war zugleich sein Lehrer. Mit ihm gemeinschaftlich arbeitete er ganze Stöße von Guckkastenbilder für den Kronprinzen Ferdinand. Etwas von dieser Guckkastenfreude, dem frischen Kindersinn, der nach solchen Bildern verlangt, blieb immer in ihm lebendig. Er bildete sich dann im Aquarell aus, als der seiner Art am meisten zusagenden Technik, machte zahlreiche Reisen, nach Rom, nach Venedig, nach Paris, und schilderte in seinen Städtebildern und Interieurs, was er unterwegs alles gesehen. Erstaunlich ist seine Beobachtung des Kleinen. Wie er das steinerne Filigran eines gotischen Domes, die metallenen Schnörkel alter schmiedeeiserner Portale wiedergibt, das ist von verblüffender Eindringlichkeit. Es ist, als wenn hier wieder etwas von der germanischen Freude an labyrinthisch verschlungenem Ornament wieder erwachte, die für unsere Kunst durch zwei Jahrtausende hindurch charakteristisch war. Die berühmtesten seiner Städtebilder sind die, auf denen er seine Vaterstadt schildert, und hier wieder die besten die mit dem Stefansdom. Er hat den Stefansdom unzählige Male gemalt; richtiger: porträtiert. Von Menzel sagt man, er habe uns gezwungen, Friedrich den Großen mit seinen Augen zu sehen, wie wir Bismarck uns fast nur durch das Temperament Lenbachs vorstellen können. So auch kann man behaupten: wenn die Wiener heute ihren Stefansturm anschauen, sehen sie ihn, als ständen sie vor dem Guckkasten des Rudolf v. Alt.

Vielleicht das tragischste Schicksal aller der Künstler, die in den letzten Monaten gestorben sind, war August Hudler beschieden. Er stand im 37. Lebensjahr, hatte schwer um den Erfolg gekämpft, und mußte sterben, als der Erfolg ihm zufiel und eine sichere und ihm willkommene Lebensstellung (die Professur an der Dresdener Akademie) eine freie Arbeit möglich machte. Wer in den letzten Jahren die bajuvarische Hünengestalt sah, die sich so frisch und selbstbewußt gab, konnte nicht ahnen, daß ein Lungenleiden bereits diesen Körper zersetzte. Zweimal warf es ihn nieder. Seine ungewöhnliche Kraft und sein Wille zum Schaffen erhielten ihn beide Male seinem Werke. Dann ging es schnell zu Ende. Unter den Bildhauern der Gegenwart hebt seine Künstlerpersönlichkeit sich scharf genug ab. Läßt man in der Erinnerung die Gestalten seiner Phantasie vorüberziehen, so ist der vielleicht stärkste Eindruck, daß man einer Reihe großer Schweiger ins Auge blicke. Wie ganz, ganz anders ist das alles als das ruhmrednerische Pathos der heute offiziellen Plastik! An Maeterlinck möchte man sich erinnern und die schönen Gedanken, die er über das Schweigen äußerte. Aber Maeterlinck ist im Kern doch schwächlich und seiner Artistenart fehlt es an Innigkeit; die tiefe Seelenkunst August Hudlers hingegen entbehrt niemals einer gesunden Kraft. Nicht minder stark aber als von den offiziellen Bildhauern unterschied Hudler sich von denen, die als die modernsten heute am lautesten gepriesen werden. Der plastische Impressionismus, dem wir gewiß Bedeutendes verdanken — es genügt den Namen Rodin, oder auch Troubetzkoy zu nennen — war Hudler durchaus wesensfremd. Bezeichnend ist ein kleiner Zug, den Treu im „Kunstwart“ mitteilt (Treu hat übrigens Hudler „entdeckt“, und er hat, was in seiner Macht stand, getan, ihm das Leben zu erleichtern). Einen sitzenden Dengler hat Hudler zweimal gebildet. Das erstemal, wie er die Schneide seiner Sense scharf hämmert. Aber „die in sich gekehrte Arbeit schien Hudler in diesem Entwurf noch nicht ruhig genug dargestellt. Es war ihm noch zu viel Augenblicksbewegung darin. Als er die Gestalt lebensgroß ausführte, ließ er seinen Dengler nur mit Hand und Blick die Schneide prüfen. Nun erst glaubte er den wahren Arbeitsfrieden dargestellt zu haben.“ Diesem Urteil sei noch ein Wort Hudlers hinzugefügt, dem man gerade in unserer Zeit ein starkes Echo wünschte: „Eine Arbeit von dauerndem Wert kann nur mit der Seele geschaffen werden. Ein Einreden hilft da nicht viel; es fragt sich eben nur, von welcher Bedeutung der Seelenwert ist.“ Die letzten Werke Hudlers waren einige Apostelgestalten und ein sitzender Christus. Ein Kirchengänger ist Hudler nicht gewesen, aber wie tief das religiöse Empfinden, die religiöse Kraft in ihm war, künden beredt diese Werke, die noch der fernen Zukunft etwas zu sagen haben werden.

Um den toten Constantin Meunier (geboren am 12. April 1831, gestorben am 15. Januar 1906) schien sich eine Zeitlang ein ganz ähnlicher Streit erheben zu wollen, wie um die

Leiche Böcklins. In Deutschland waren sich seit zehn Jahren alle zum Urteil irgend Berufenen einig in der Bewunderung dieses Mannes, dessen gütiges Auge noch so viel Schönes und Großes im schlimmsten Inferno unserer Zeit entdeckte. Nicht nur die „Kennerschaft", auch das Volk faßte eine tiefe Liebe zu dem so lange Zeit Verkannten, der unserer Zeit das „Denkmal der Arbeit" gegeben hatte. War es diese Berührung mit dem profanum volgus, was die Geschmäckler nervös machte? Sie entschlossen sich jedenfalls zu einer Umwertung ihres Urteils (wir haben wahre Virtuosen der Entwicklung, die jeden, der nicht mindestens einmal alle zwei Jahre seine Meinung ändert, wie ein Petrefakt betrachten), und bei dieser Beschäftigung kamen sie zu dem Ergebnis, daß sie selbst bisher Meunier weit überschätzt hatten. Die törichtsten und am kräftigsten wiederlegten Einwände wurden zur Herabsetzung Meuniers wieder hervorgeholt. Die Skulpturen Meuniers sollten damit bereits gerichtet sein, daß der Meister erst im vorgerückten Alter den Pinsel weglegte und zum Meißel griff (daß der junge Meunier als Bildhauer überhaupt angefangen hatte, übersah man). Die noch vor fünf Jahren bewunderte ruhige Größe seiner Bildwerke sollte plötzlich nur eine schwache Kopie des Griechischen sein. Im Gegenständlichen sage er ja etwas anderes als die Leute der Siegesallee, denen er in allem übrigen aber nahe verwandt sei. Es traf sich gut, daß kurz nach dem Tode Meuniers eine Wanderausstellung, die sein Werk in bisher nicht gebotener Ausführlichkeit zeigte, auch nach Berlin kam (Keller u. Reiner inszenierten sie in der alten Hochschule für Musik). Die Gelegenheit war jedem geboten, sich selbst ein Urteil zu bilden. Zwischen der Malerei Meuniers und seiner Skulptur sollte es keinen Zusammenhang geben? Die Bildwerke sollten formal eine gedankenlose Nachahmung der Antike sein? Man brauchte nur das große Hafengemälde mit dem ersten Hafenrelief zu vergleichen und dieses mit dem großen Relief am „Denkmal der Arbeit"; oder die verschiedenen Fassungen der Glashüttenszene; oder die Metamorphosen des Dockarbeiters von der ersten Statuette bis zu der gigantischen Büste „Anvers": eine strengere künstlerische Logik ist kaum denkbar. Mit Naturnotwendigkeit gleitet das Werk Meuniers zur Skulptur hinüber. Die heute als griechisch angesprochenen Formen ergaben sich für diesen Meister als das Resultat einer harten, ununterbrochenen und grundehrlichen Arbeit. Aber wir wollen nicht länger wiederlegen, sondern frei vor Meuniers Hauptwerk, sein „Denkmal der Arbeit" hintreten. Welch ein Werk! Wie verkörpert sich in diesen Szenen die Arbeit unserer Tage, in diesen Gestalten der Stolz der Arbeit! Das ist das Unterscheidende zwischen Zola und Meunier, daß wir im „Germinal" nur die Sklaven der Arbeit kennen lernen, die willenlosen Werkzeuge toter Maschinen, im „Denkmal der Arbeit" aber freie Menschen, die das Getriebe beherrschen. Und das ist das Unterscheidende zwischen dem früheren Meunier, dem Maler, und dem späteren Skulptor, daß jener noch fast ganz befangen ist von den Anschauungen Zolas, über die sich dieser erhob. Wir unterscheiden heute gern zwischen einer Epoche des Dampfes und einer solchen der Elektrizität; träumen gern von einer nicht mehr fernen Zeit, deren Städte frei sind von der verrußten Atmosphäre, die heute aus tausenden von Schloten emporsteigt; von einem freien Geschlecht, das der Arbeit nicht mehr frondet, sondern willig ihr dient: dieser Uebergang vom Dampf zur Elektrizität, das ist die Entwicklung des Malers Meuniers zum Bildner, und die von seiner früheren zu seiner späteren Skulptur.

Von E u g è n e C a r r i è r e, der am 27. März 1906 starb (geboren 1849), sagt K. E. Schmidt in seiner „französischen Malerei": „Er hat eine Eigenschaft, worauf von Engländern und Franzosen uns Deutschen das ausschließliche Besitzrecht zuerkannt wird: Gemüt. Und man braucht kein fanatischer Alldeutscher zu sein, um diesen Künstler trotz seines französischen Namens als deutschen Stammgenossen zu beanspruchen." In dem elsäßischen Dorf Gournay geboren und erzogen, begann er seine Künstlerlaufbahn als Schüler der Straßburger Akademie. Der Krieg unterbrach seine Studien, die er 1871 als Schüler des Atelier Cabanal wieder aufnahm. 1879 debütierte er mit dem Bildnis seiner Mutter. Von weiteren äußeren Daten ist erwähnenswert nur noch 1877 als das Jahr seiner Heirat, denn in einem gesunden, einfachen Familienleben fand er die Kraft zu seiner besten Kunst. Natürlich schätzte man ihn in Paris in erster Linie ob seiner eigenartigen Technik. Die Charakteristik „Nuagiste", Nebelmaler trifft seine Art nicht schlecht. Der fahle, graue Gesamtton seiner Bilder läßt die Dinge wie in einem Nebel eingehüllt erscheinen. Oft tauchen die Erscheinungen aus diesem Nebel nur ebenso schwach hervor wie man sich spiritistische Materialisationen denkt. Eine gewiß aparte und fesselnde Technik. Wie wenig sie aber den ganzen Carrière gibt, zeigen die seelenlosen Versuche seiner Nachahmer.



Aus: Georg Barlösius
Die Meistersinger von Nürnberg.

Ankäufe der Galerien

Nationalgalerie in Berlin.

Gemälde:

Alt, Theodor: Im Atelier Rud. Hirth's.
— Die Theynkirche in Prag.
Bidermann, J. J.: Partenkirchen.
Loefen, Kurt Bennewitz v.: Motiv aus Pommern.
Buchholz, Karl: Aus der goldenen Aue.
— Frühling in Ehringsdorf.
Becker: Eichelsachsen in der Wetterau.
Blechen, Karl Friedrich: Badende Mädchen.
Bochmann, Gregor v.: Landschaft mit Mähern.
Deiters, H.: Daun in der Eifel.
Diez, W. v.: Totes Reh.
Dörr: Landschaft (Die Elbe bei Bethin).
Edlinger, J. G.: Bildnis des Grafen Preysing.
Feuerbach, Anselm: Berglandschaft.
— Bildnis der Mutter des Künstlers.
— Im Frühling (Gartenszene).
Friedrich, Kaspar David: Mädchen am Fenster.
Feddersen, Hans Peter: Lister Dünen.
Fries, E.: Landschaft beim Watzmann.
Füger, Friedrich Heinrich: Familienstück.
— Bildnis der Fürstin Galitzin.
Gärtner, Eduard: Neue Wache in Berlin.
Holmberg, A.: Burg in Füßen.
Hübner, Julius: Bildnis der drei Maler Lessing, Sohn und Hildebrandt.
Hoffmann-Fallersleben, Franz: Erster Schnee.
Jettel, Eugen: Motiv aus Ungarn.
Jacob, Julius: Der alte Luisenkirchhof.
Kallmorgen, Friedrich: Regenwetter.
Kersting, G. F.: K. D. Friedrich in seinem Atelier.
Knaus, Ludwig: Falschspieler.
— Bildnis des Herrn Wilhelm Kühn.
— Bildnis der Frau Helene Kühn.
Lenbach, Franz v.: Tempel der Vesta in Rom.
— Bildnis Liphart's.
Leibl, Wilhelm: Der Bürgermeister.
— Dachauerin.
Mauve, A.: Landschaft.
Menzel, Adolf v.: Des Künstlers Zimmer in der Zimmerstraße.
— Familienbild.
— Gerichtsszene.
— Bildnis der Frau Schmidt v. Knobelsdorf.
— Bildnis des Herrn C. H. Arnold.
— Bildnis des Herrn C. J. Arnald.
— Bauplatz mit Weiden.
— Théâtre Gymnase in Paris.
— Ballsouper.
— Wolkenstudie.
— Atelierstudien.
— Oelstudien.
Müller, Victor: Salome mit dem Haupte des Johannes.
Mohn, P.: Frühlingstag.
Munthe, Ludwig: Schneelandschaft.
Pfannschmidt, E.: Christuspredigt.
Philippi, P.: Besuch.
Schuch, K.: Blumenstilleben.
— Bauernhaus in Fersch am Schwielowsee.
Carolsfeld, L. Schnorr v.: Madonna.
— Verkündigung.
— Knabenbildnis.
Schnee, H.: Stillberg im Harz.
Scheurenberg, J.: Ländliches Fest.
Spitzweg, K.: Frauenbad in Dieppe.
Sperl, J.: Bauernhaus in Bezzingen.
Steffen, J. G.: Herrenchiemsee.
Steinle, Ed. v.: Bildnis der Tochter des Künstlers.
Stahl, F.: Der Improvisator.
Uhde, F. v.: Mädchen im Vorzimmer.
Waldmüller, F. W.: Vorfrühling im Wiener Walde.
Werner, Fr.: Bibliothek (Weimar).
— Der Ausstopfer.
Ziem, F.: Venedig.

Skulpturen:

Begas, R.: Porträtbüste der Frau Marie Hopfen.
Friedrich, N.: Bogenspanner.

Hildebrandt, Ad.: Porträtbüste des Philologen Th. Heyse.
Kraus, Aug.: Der Bocciaspieler.
Lewin-Funcke, A.: Am Quell.
Siemering, R.: Bronzestatuette Lessing's.
Unbekannter Künstler aus der Schadow'schen Zeit: Knieendes Mädchen.
Zügel, W.: Pelikan bei der Toilette.
— Ruhender Pelikan.
— Kondor.
— Giraffe.

Graphisches:

Aus dem Nachlaß Menzels: 4414 Zeichnungen, 115 Aquarelle usw. Außerdem 73 Skizzenbücher des Meisters und eine Anzahl von Uebersichttafeln und Entwürfen zu einigen seiner Gemälde. Ferner: eine Auswahl von Zeichnungen und Illustrationen neuerer Meister.

Kaiser Friedrich-Museum in Berlin.

Gemälde:

Murillo: Anbetung der Hirten.
Wilson, Richard: Flußlandschaft.
Kalf, Wilhelm: Küchenstück.
Rubens: Die heilige Magdalena.
— Venus und Adonis.
van Dyck: Studie zu einem Apostelkopf.
Rembrandt: Simson und Dalila.
Romanino, Girolamo: Enthauptung Johannis des Täufers.

Skulpturen:

Robbia, Lucca della: Madonna mit anbetenden Engeln (Portallünette).
Süddeutsche Schule (15 Jahrhundert): Der heil. Georg (Holzstatuette).
Schwäbische Schule (um 1510): Der Tod der Maria (Holzrelief).
Stoß, Veit: Johannes der Täufer.
— Johannes Evangelista.
Duccio, Agostino di: Madonnenrelief.
Ferner eine Anzahl italienischer Plaketten (darunter solche von Moderno und Andrea Riccio).

Kunsthalle Bremen.

Gemälde:

Courbet, Gustave: Brandungswelle.
— Stürmische See.
Delasalle, Frl. A.: Bildnis des Malers Benj. Constant.
Dreydorff, J. G.: Sonniger Herbsttag.
Matthes, Ernst: Drei Aquarelle.
Neveu du Mont, Aug.: Bildnis eines Knaben.
Pissaro, Camille: Landschaft.
Monet, Claude: Bildnis der Gattin des Künstlers.
Richter, Ludwig: Die Rast der Pilger.
Robinson, Douglas: Vor dem Spiegel.
Schuch, Karl: Stilleben.
Shannon, Ch. H.: Bildnis des Sammlers Forbes.
Simon, Lucien: Doppelbildnis eines alten Ehepaares.
Stadler, Toni: Alpenvorland.
Stuck, Fr. v.: Bacchanal.
Toorop, Jan: Zwei Knaben mit einer Taube.
Winter, Bernhard: Bauernhochzeit in alter Zeit.
Zumbusch, Ludw. v.: Johanna.

Skulpturen:

Bermann, Cipri Ad.: Steinwerfender Centaur.
Gaul, August: Der Strauß.
— Gänse.
Geyger, E. M.: Der Bogenschütze.
Maison, Rudolf: Bildnisbüste des Herrn J. Harjes.
Minne, Georges: Schlauchträger.
Rodin, Auguste: Das eherne Zeitalter.
— Drei Bürger von Calais.
Roemer, Georg: Tänzerin.
Volkmann, Arthur: Weibl. Marmorstatue.
Maillol, Aristide: Sitzendes Mädchen.
ferner Plaketten (im ganzen 24) von
Chapu, Antoine.
Charpentier, Alex.
Habich, Ludwig.
Hahn, Herm.
Kaufmann, Hugo.
Kautsch, Henri.
Kowarzik, Josef.
Ponscarme, Hubert.
Seffner, Carl.
Surm, Paul.
Yencesse, Ovide.

Städtisches Museum in Danzig.

Gemälde:

Maennchen, Adolf: Der Tag der Almosen.
Leu, August: Gruppe westfälischer Eichen.
Raven, E. v.: Der Königsee bei Berchtesgaden.
Hoelzel, Adolf: Am Weiher.

Graphisches:

Holbein, Hans: Miniaturbildnis v. J. 1543 (darstellend wahrscheinlich den Danziger Kaufmann Johann von Schwarzwald).
Acht Pastellbildnisse aus dem 18. Jahrhundert.

Skulpturen:

Cauer, Robert: Die Quelle.
Dubut, Friedr. Wilhelm: Reliefbildnis des Danziger Bürgermeisters Gottfried Schwarz (gestorben 1777).

Kunstgewerbliches:

Zwei silberne Tafelleuchter, Danziger Arbeit von 1860.
14 Kostümstücke aus dem 18. Jahrhundert.
Drei silberne Schaumünzen.
Ein eisernes Juwelenkästchen (17. Jahrhundert).
Zwei Zunftaufzug-Schilder der Danziger Hauszimmerleute von 1556 und 1820.

Königliche Gemäldegalerie Dresden.

Cranach, Lukas d. ä.: Bildnis Heinrichs des Frommen (1514).
— Bildnis der Gemahlin Heinrichs.
Friedrich, Kaspar David: Hünengrab im Schnee.
Gonne, Friedrich: Bildnis seiner Mutter.
Graff, A.: Männliches Bildnis.
Heyser, Friedr.: Bildnis des Malers Wislicenus.
Hofmann, T. M.: Bildnis des Bildhauers Hähnel.
Koninck, Philip: Holländische Landschaft.
Kügelchen, G. von: Bildnis des Schriftstellers K. L. Fernow.
Menzel, Ad. von: Kissinger Biergarten.
— Der Markt von Verona.
— Bildnis des Malers Fr. Gonne.
Richter, A. L.: Große Junilandschaft von 1859.
Unbekannter Miniaturist: 14 kleine Bildnisse sächsischer Fürsten.
Zügel, H.: Auf dem Heimwege.

Königliche Skulpturensammlung Dresden.

Klinger, Max: Das Drama (Marmorgruppe) — Originalmodell desselben Werkes.
Rechberg, Arnold: Der sterbende Moses.
Zorn, Anders: Wasastatue.
Dalous, Jules: Schlafendes Kind.
Seffner, Karl: Marmorbüste König Georgs.
Epler, Heinrich: Kugelspieler.
Pöppelmann: Bildnisbüste.
Sturm: Bildnisbüste.
Werner, Selmar: Bildnisbüste.
Hudler, August: Acht Skizzen und Modelle.

Von verschiedenen Künstlern: Bronzemedaillen (Hörnlein, Otto und Sturm), Bronzestatuetten (Eichler und Max Lange), Tierfiguren in Bronze und Porzellan (Fritz, Heuschild, Pilz und Walther), Schaumünzen und Plaketten (Backhaus, Bosselt, Chaplain, Julie Genthe, Daniel Greiner, Hörnlein, Kautsch, Pfeifer, Seffner, Sturm, Wittich, Yeneesse).

Städtische Gemäldegalerie Düsseldorf.

Janßen, Peter: Bildnis Professor Roeber.
Pohle, Hermann Emil: Marodeure.
Volkhart, Max: Bildnis B. Vautier.
— Bildnis E. de Limon.
Schuch, Karl: Stilleben.
— Der Birkenwald.
Zügel, Heinrich: Heimtrieb.
Dückers, Eugen: Ostsee.
Metzener, A.: Tiroler Landschaft.
Vautier: Die Schachspieler.
Boucquet, Henri: Die Familie (Marmorplastik).

Städelsches Institut, Frankfurt a. M.

Gemälde:

Tiepolo: Charakterkopf.
Cranach d. ä.: Altarwerk um 1509 (aus der Torgauer Marienkirche, später in Spanien).
Blanche, T. E.: la petite masque.

Ferner: Bilder Frankfurter Meister, u. a. von Schilderer, Peter Becker, Leopold Bode, Victor Müller, Altheim.

Graphisches:

Originalzeichnungen von Rembrandt, Jan Steen und anderen älteren und neueren

Meistern; Kupferstiche und Holzschnitte besonders italienischer und deutscher Meister des 15. und 16. Jahrhunderts. Moderne Graphik.

Kunstverein in Königsberg.

Körner, Ernst: Nillandschaft.
Wildt, Adolfo: Die Märtyrerin (Büste).

Kaiser Wilhelm-Museum in Krefeld.

Carta pesta-Relief der Madonna mit dem Kinde von Jacopo Sansovino.
Volkmann, Hans von: Am Waldessaum.
Wille, Fritz von: Auf erloschenen Vulkanen.
Byng, Ralph E.: Studienkopf, Alte Frau.
Rysselberghe, Théo van: Küste von Kadzand.
Hayck, Hans von: Bewegtes Wasser.
Stuck, Franz von: Tänzerin, Bronze.

Museum der bildenden Künste zu Leipzig.

Gemälde:

Menzel, Adolf von: Gustav Adolf empfängt seine Gemahlin vor dem Schlosse zu Hanau.
Meunier: Die Grubenarbeiterinnen.
Klinger, Max: Der Gondolière.
Skarbina: Gothische Kirche zu Furnes in Flandern.
Zügel, Heinrich: Schafherde mit Hund.
Kühl, Gotthard: Die Augustusbrücke in Dresden bei Regen.
Graff, Anton: Bildnis von August Mahlmann.
Zimmermann, Ernst: Fischhändlerin.

Skulpturen:

Meunier: Ecce homo.
Lobach, Walter: Bildnisstatuette Meuniers.
Troubetzkoy, Paul: Halbfigur Tolstois (Bronze).

Städtisches Museum Magdeburg.

Bischof-Culm: Auf dem Wege zur Messe.
Meunier, Constantin: Der Schnitter
— Tränke.
— Mutter und Kind.
— Lastträger.
Dill, Ludwig: Schleuse an der Amper.
Höcker, Paul: Frühlingsabend.
Hagen, Theodor: Westfälisches Dorf.
Lier, Adolf: Landschaft mit Fluß.
Bracht, Eugen: Hünengräber auf Sylt.
Kauffmann, Hugo: Die Beratung.

Germanisches Nationalmuseum in Nürnberg.

Nürnberger Schule um 1450: Altarwerk, Messe des hl. Gregor und vier Flügel mit stehenden Heiligen.
Nürnberger Schule 1513: Passion Christi.
Tiroler Schule um 1510: Thronende Madonna mit ritterlichen Stiftern.

Großherzogliches Museum in Weimar.

Die Ankäufe des letzten Jahres beschränkten sich im wesentlichen auf die weitere Ausbildung der Sammlung moderner Radirungen und Lithographien. Außerdem wurde eine Sammlung von Oelskizzen des Weimaraner Professors Hummel erworben.

Wiener Gemäldegalerie.

Ribarz, Rudolf: Schloßhof bei Marchegg.
Alt, Rudolf: Teinkirche in Prag.
— Wirtstube in Sand.
— Göttschachbach bei Gastein.
— Streifwachen.
Eybl, Franz: Porträt Dr. Groß.
Waldmüller, G. F.: Herrenbildnis.
— Damenbildnis.
Pischinger, Karl: Gute Freunde.
Zetsche, Eduard: Aumotiv bei Lichtenwörth.
Fendi, Peter: Der Sämann.
— Der Neugierige.
Neder, Michael: Frauenbildnis.
Pettenkofen, Aug. von: Russisches Biwuak.
Schindler, Karl: Rekrutierung.
Amerling, Friedr. von: Vlämischer Bürgermeister.
Angeli, Heinrich von: Bildnis Frau Bertha Preiß.

ANZEIGEN





Pelikan -Farben

Günther Wagner's Künstler-Wasserfarben in Tuben, Näpfchen und Stücken, lassen sich in grossen Flächen gleichmässig anlegen, untereinander mischen und geben auch als Mischtöne fleckenlose Aufstriche. Das Herstellungsverfahren ist durch Patente geschützt. Praktische Farbkasten in allen Preislagen.

PELIKAN-TEMPERA-FARBEN

zeichnen sich durch wunderbare Leuchtkraft und Frische der Töne in hervorragender Weise aus. Sie vereinigen die Vorzüge der Oelfarbe mit den Annehmlichkeiten der Wasserfarbe und sind für jeden Grund gleich geeignet. Wasser ist ihr Verdünnungsmittel, kein gilbendes Oel dunkelt ihre Töne, wie sie auftrocknen, bleiben sie stehen.

Flüssige Tuschen Günther Wagner

geschützte Marken: Perltusche, Pelikan-Ausziehtuschen, haben Weltruf. ▫ ▫ **Ueberall vorrätig.**

GÜNTHER WAGNER
HANNOVER u. WIEN

Gegründet 1838. 30 Auszeichnungen.

DÜRER-HAUS

Berlin W., Kronenstrasse 18.

Das Dürerhaus ist eine geschäftliche Zentrale für die Kunstpflege in Schule und Haus und hat sich die Verbreitung guter, echter und zugl. wohlfeiler Kunst zur besonderen Aufgabe gemacht. ▫ Bildl. Wandschmuck in schlichtkünstlerischer Rahmung (auch ungerahmt), Original-Steinzeichnungen erster lebender Künstler, Nachbildungen alter Meister. ▫ Bilderbücher. ▫ Kunstgewerbe. ▫ Lehrmittel f. den Zeichenunterricht.

Eintritt frei! **Ständige Ausstellung!** Eintritt frei!



A. v. Menzel, Intime Familien-Bildnisse

aus den Jahren 1842—1851.

8 Faksimiledrucke in Originalgrösse in Umschlag mit Seide geheftet: Mk. 15,—

Porto und Verpackung im Reichspostgebiet Mk. 1,—

Diese zum ersten Male nachgebildeten Handzeichnungen des Meisters zählten zu den schönsten und reizvollsten Werken der grossen Menzel-Ausstellung in Berlin.

Zum Wandschmuck!

Kupferstiche, Kupferätzungen, Radierungen

in Rahmungen aus

eigener Rahmenwerkstatt.

Reproduktionen aus allen europäischen Galerien. Reich illustrierte Lager-Kataloge auf Verlangen.

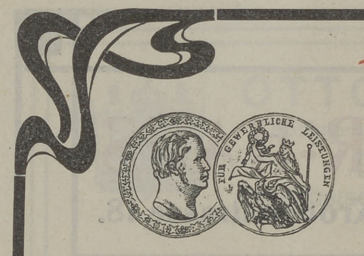
Graphische Original-Arbeiten

eines Klinger, Menzel, Stauffer-Bern, Lautrec, Carrière, Whistler u. a. deutscher und ausländischer Künstler.

KUNST-AUSSTELLUNG
KUNST-ANTIQUARIAT
KUNST-AUKTIONEN

AMSLER & RUTHARDT, Kgl. Hofkunsthändler, Behren-Strasse 29a. **BERLIN W. 64.**

73



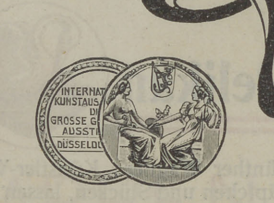
Wilh. Stüttgen

(Inhaber E. Biesenbach & Fr. Salé)

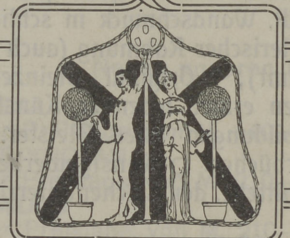
Juwelenwarenfabrik

Schadowstrasse 50 **Düsseldorf** Schadowstrasse 50

Grosse silberne Staatsmedaille.







Könyves Kálmán

Ungarische Kunstverlags-Aktien-Ges.

Budapest VI, Nagymező utcza 37/39.

Kunstverlag

Der illustrierte Katalog wird auf Verlangen kostenfrei zugesandt

Verkauf von Reproduktionsrechten hervorragender Schöpfungen ungarischer Künstler

Hervorragender Kunstsalon mit ständig wechselnden Kunstausstellungen.



EMIL HERRMANN

SENIOR

BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI

LEIPZIG

GUTENBERGSTRASSE 5



J. G. Müller & Co., Stuttgart

Kanzleistrasse No. 26

v. Pereira's Tempera u. Medium-Tempera

Die v. **Pereira'sche** Temperatechnik beruht auf den Vorschriften der alten Meister.

Die v. **Pereira'sche** Temperafarbe gewährleistet die Vorzüge der alten Technik.

Sie ist das vollendetste Tempera-Material, das existiert.

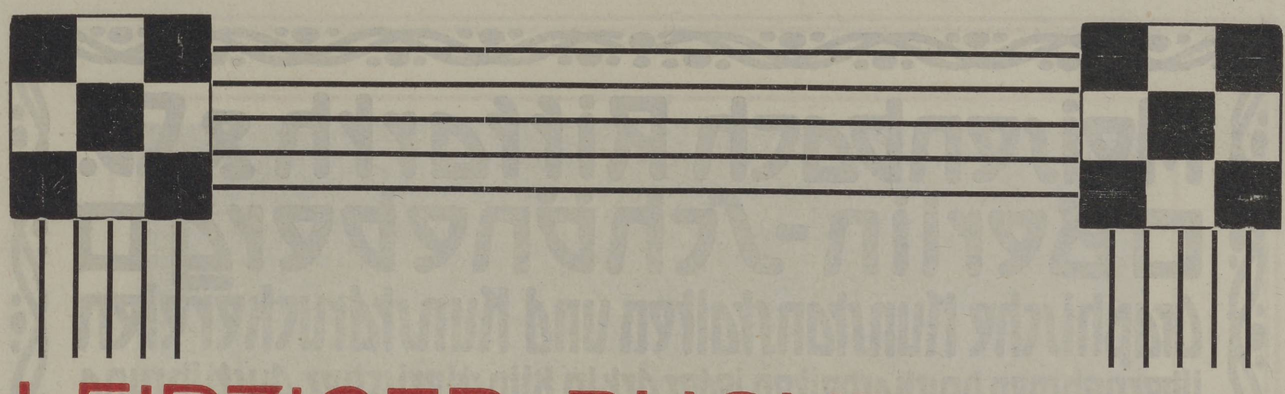
v. **Pereira's** Malleinwanden u. Kartons sind die besten, die es gibt.

Vor Nachahmungen und Fälschungen wird gewarnt.

Man achte überall auf die angebrachte Schutzmarke.

74





LEIPZIGER BUCHBINDEREI

AKTIEN-GESELLSCHAFT

VORM. GUST. FRITZSCHE

LEIPZIG

CRUSIUS-STRASSE 4/6

BERLIN

SCHÖNEBERG, BAHNSTR. 29/30

▫▫▫

GROSSBUCHBINDEREIEN ▿ ALBUMFABRIKEN

700 ARBEITER ▿ 500 HILFSMASCHINEN

▫▫▫

KUNST- U. LUXUS-EINBÄNDE ALLER ARTEN
FÜR VERLAG UND INDUSTRIE

KATALOGE PLAKATE

Georg Büxenstein & Comp.

PHOTOCHEMIGRAPHISCHE

KUNST-ANSTALT

BERLIN SW. 48

REPRODUKTIONEN

JEDER ART FÜR

BUCHGEWERBE

INDUSTRIE

KUNST


E.A.ENDERS
GROSSBUCHBINDEREI
GEGRÜNDET 1859
LEIPZIG
ARBEITET FÜR DEN BUCH-UND
KUNSTHANDEL
FÜR GEWERBE UND JNDUSTRIE
350
PERSONEN
150
MASCHINEN
TELEGRAMM-ADRESSE
ENDERS GROSSBUCHBINDEREI


Im Kampf um eine gesunde Weltanschauung ist die Frage der Körperkultur
als Grundlage vernunftgemäßer Geistes- und Seelenkultur von höchster Bedeutung. Bahnbrechend in dieser Hinsicht ist die illustrierte Monatsschrift
Kraft und Schönheit
Organ des Vereins für Körperkultur, die in vornehm-moderner Weise diese neuzeitlichen Fragen behandelt. Erste Mitarbeiter, glänzende Leitartikel, reiches Bildermaterial. Bezugspreis halbjährlich Mk. 2,— frei in's Haus.
1 Probeband 60 Pfennig portofrei.
Durch jede Buch- und Kunsthandlung, durch die Post, sowie direkt vom Verlage zu beziehen.
Verlag Kraft und Schönheit, Berlin-Steglitz.

79

Herz-Stiefel

mit dem „Herz" auf der Sohle.

Nur zu haben

bei

Sternberg & Co.

Magdeburg, Breiteweg 15

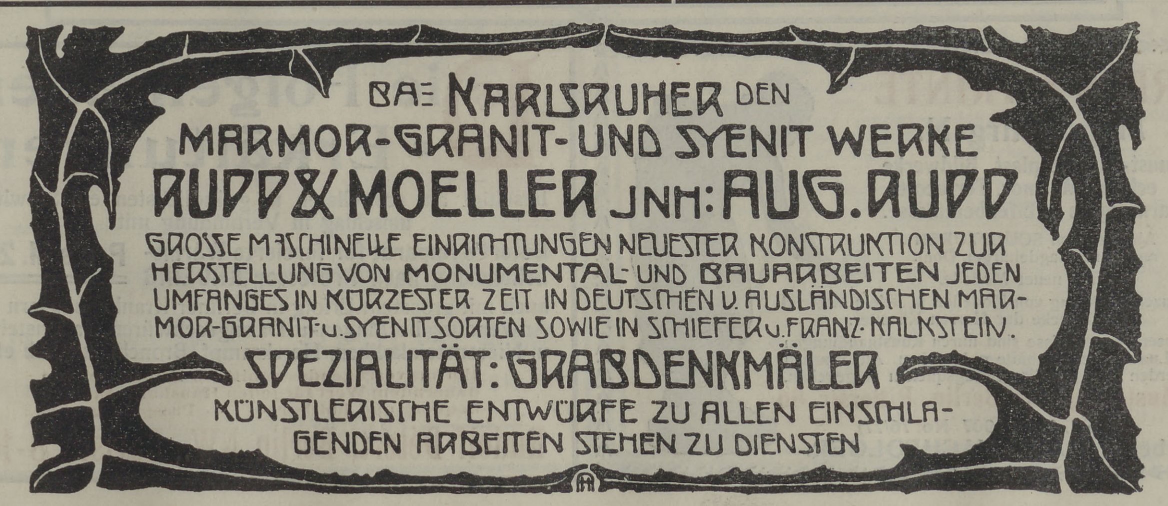
Sie trägt „Herz"-Schuhe.

Sie weiß, was chic ist.

STERNBERG & Co.

MAGDEBURG
Breiteweg 15.

80



Pieperhoff & Fendius

HOF-PHOTOGRAPHEN

MAGDEBURG

ALTE ULRICH-STRASSE 14.

HALLE a. S. ◦ BAYREUTH Festspielhaus.

Atelier für erstklassige Photographien u. Malereien.

VIELFACH PRÄMIERT.



3 goldene Medaillen Weltausstellung St. Louis 1904.

LETZTE AUSZEICHNUNG:

III. Deutsche Kunst-Gewerbe-Ausstellung Dresden 1906.

Grossherz. Hess. Staatsmedaille Darmstadt 1905 etc.



Medaillen

Plaketten **Denkmünzen**

Orden, Ehrenzeichen und Vereinsabzeichen geprägt, galvanopl. und emailliert.

Kontroll- und Wertmarken.

—

Schilder in allen Metallen.

Verkleinerungen von einzusendenden Modellen mit Reliefkopiermaschinen.

Gravier-, Präge-, Zieh-, Stanz- und Emaillier-Arbeiten

L. Chr. Lauer, G. m. b. H.

Herzogl. Sächs. Hoflieferant

Münzpräg-Anstalt

NÜRNBERG Kleinweidenmühle 12.

BERLIN S.W. Ritterstrasse 81.

52 AUSZEICHNUNGEN

HOHENZOLLERN KUNSTGEWERBEHAUS

FRIEDMANN & WEBER
VORM. H. HIRSCHWALD

BERLIN W.

STÄNDIGE AUSSTELLUNG

VON KUNSTGEWERBE, INNEN-ARCHITEKTUR, ANTIQUITÄTEN.

Für Künstler und Kunstfreunde
empfehlenswerte Zeitschriften und Werke:

Deutsche Kunst u. Dekoration

Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerische Frauenarbeiten. Jährlich 12 Hefte mit ca. 1000 Illustrationen Mk. 24,—. Elegant gebd. in 2 Bänden Mk. 28,—. Bis Weihnachten 1906 erschienen 18 Bände. **Probenummer mit ca. 125 Illustrationen . . . Mk. 2,50.**

Innen-Dekoration

Illustr. Monatshefte für die Ausschmückung und Einrichtung mod. Wohnräume in Wort u. Bild. — Jahresabonnement (ca. 500 Illustr.) Mk. 20,—. Die Weihnachtsbde. 1903, 1904, 1905, 1906 (m. je 500 Illustr.) geb. à Mk. 25,—, die 4 Bände zus. Mk. 80,—. **Probenummer mit ca. 60 Illustr. . . Mk. 2,50.**

Kochs Monographien.

I. **Moderne Stickereien I. Serie.** Mit ca. 100 Abbildungen und einigen mehrfarbigen Beilagen. Eine Auswahl moderner Stickerei-Arbeiten in jeder Technik, sowie mustergültige Entwürfe hervorragender Künstler und Künstlerinnen (II. Auflage) . . . . geb. **Mk. 6,—.**

II. **Das Kleid der Frau** von Alfred Mohrbutter mit Beiträgen von Prof. H. van de Velde, Frau Anna Muthesius, Fräulein Else Oppler, Prof. P. Behrens u. v. a.; zirka 100 Seiten umfassend, mit 20 Kostüm-Entwürfen, **32 farbigen Stoffmustern,** ca. 45 Reproduktionen ausgeführter Kostüme . . . . geb. **Mk. 12,—.**

III. **Das Nietzsche-Archiv zu Weimar.** Eingerichtet von Prof. H. van de Velde. Text von Dr. Paul Kühn. 17 Illustrationen . . . . geb. **Mk. 5,—.**

IV. **Moderne Stickereien II. Serie.** Mit über 200 Abbild u. einigen mehrf. Beilagen. Eine Auswahl mod. Stickereien in jeder Technik, sowie neuzeitliche Entwürfe hervorragender Künstler und Künstlerinnen, ... geb. **Mk. 6,—.**

V. **Ernst Moritz Geyger—Berlin-Florenz** u. sein künstl. Schaffen in Studien und ausgeführten Werken: Malerei, Radierung, Plastik, Bronzen, Kleinkunst; mit 61 Illustration. Text von M. Rapsilber-Berlin . . . . . geb. **Mk. 5,—.**

VI. **Nordwestdeutsche Kunst-Ausstellung, Oldenburg 1905** mit besond. Berücksichtigung der **Sonder-Ausstellung von Heinrich Vogeler—Worpswede.** 100 Seiten mit 125 Illustr. . . . . . brosch. **Mk. 3,—,** eleg. geb. **Mk. 5,—.**

VII. **Ein Dokument deutscher Kunst. (Die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie.)** Enthaltend auf ca. 400 Seiten ca. 500 Illustr. über Aussen-Architektur, Innen-Ausstattung, Möbel, Malerei, Textil-Erzeugnisse, Keramik, Klein-Plastik, Kunst-Verglasungen, Buchschmuck u. a. m. geb. **Mk. 32,—.**

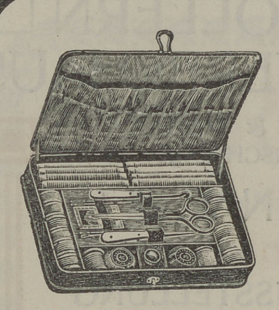
VIII. **Internationale moderne dekorative Kunst 1902.** Eine Revue über das Kunstgewerbe aller Kulturländer, wie es auf der Ausstellung in Turin zur Schau gebracht wurde. — Ca. 600 Illustr. auf 350 Seiten . . . . . . geb. **Mk. 24,—.** Dasselbe Werk auch erhältlich mit französischem Text.

IX. **Schmuck und Edelmetall-Arbeiten.** Eine Auswahl mod. Werke hervorragender deutscher u. ausländ. Künstler. — Ca. 500 Sujets, das gesamte Gebiet der Schmuck- u. Edelmetall-Arbeiten umfassend . . . . . . geb. **Mk. 16,—.**

X. **DARMSTADT.** Eine Stätte moderner Kunstbestrebungen. Auf ca. 100 Seiten ca. 90 Illustrationen über Darmstadts Baukunst: öffentliche und Privatbauten, Palais, moderne Villen, Plätze, Gärten, „Künstler-Kolonie“, die Villen der Bergstrasse etc. etc. . . . . geb. **Mk. 5,—.**

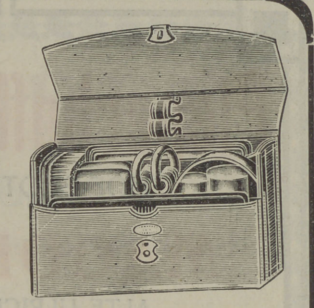
Reklame-Prospekte **gratis** durch jede Buchhandlung oder die

Verlagsanstalt ALEXANDER KOCH, Darmstadt.



A. RICKE, Hoflieferant

Koffer- und Lederwarenfabrik



Gegründet 1858 o **CASSEL** o Gegründet 1858

empfiehlt seine renommierten eigenen Fabrikate in:

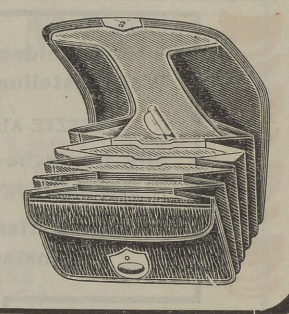
Koffern, Taschen und Lederwaren aller Art

ENGROS. DETAIL. EXPORT.

VERKAUFS-LOKALE: CASSEL: Obere Königstrasse 32.
FRANKFURT a. M.: Kaiserstrasse 18/20.



Fabrik: CASSEL, Schützenstr. 3



Anfertigung nach besonderen Wünschen.

Preislisten gratis und franko.

Mehrfach prämiert.

GOLDENE MEDAILLE. EHRENPREIS.



Ein illustrierter

Malvorlagenkatalog

wird jedem Liebhaber der Oelmalerei willkommen sein.

Der von der Firma

W. Sobbe in Cassel, Königsplatz 55

herausgegebene Vorlagenkatalag bietet eine Auswahl von wirklich guten Vorlagen in Stilleben, Blumen, Landschaften usw. — Da die käufliche Anschaffung der darin in verkleinertem Massstabe abgebildeten Vorlagen den meisten zu teuer kommen dürfte, hat genannte Firma die Einrichtung getroffen, dass jede Vorlage — **leihweise** — abgegeben wird, wenn die Entleiher auch Abnehmer von Utensilien sind. Von der Veröffentlichung kleinerer und **hinsichtlich der Technik minderwertiger Vorlagen** ist in dem Katalog abgesehen worden, und werden neben **Original-Oelgemälden** nur die **gediegensten Farbendrucke** geboten, welche wir überhaupt besitzen. Die nebenstehende Abbildung möge dem Leser ein ungefähres Bild des im Katalog Gebotenen geben.



Der **Vorlagen-Katalog** wird gegen Einsendung von **M. 1,25** portofrei von der Firma **W. Sobbe in Cassel** versandt. (Nach d. Ausl. M. 1,50. Ausländ. Briefmarken werden **nicht** in Zahlung genommen).

Ratgeber und Wegweiser durch die

modernen Liebhaberkünste

— Holzbrand und Tiefbrand ohne Rauch —

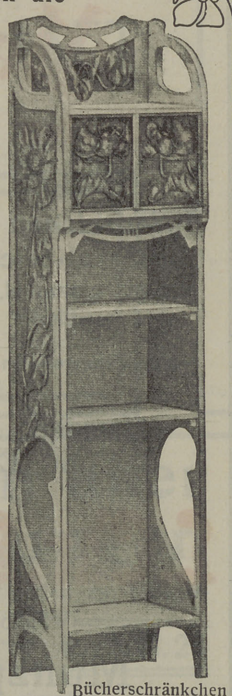
betitelt sich der in neuer Auflage erschienene Katalog 1906/07 der in Liebhaberkreisen bekannten Firma W. Sobbe in Cassel. Mit grosser Erwartung wird alljährlich dem Erscheinen dieses für jeden Dilettanten „unentbehrlichen Nachschlagebuchs" entgegengesehen. Was den Katalog der Firma

W. Sobbe in Cassel, Königsplatz 55

gerade so anziehend und besonders wertvoll macht, wie keinen andern seiner Art, ist neben der vielseitigen und gediegenen Auswahl — **225 Seiten mit ca. 2500 Abbildungen und farbigen Tafeln** — die Annehmlichkeit, dass er auf alle schwierigen Fragen, deren sich dem Dilettanten bei der Arbeit viele entgegenstellen, in erschöpfender Weise Auskunft giebt. Die in diesem Jahre vollständig neu bearbeiteten und bedeutend erweiterten

Anleitungen für Holzbrand, Tiefbrand, Flachschnitt, Kerbschnitt, Torso-Arbeit, Samt-Glanzbrand, Malen, Beizen, Poliren

ermöglichen selbst dem Ungeübtesten, es durch — **Selbstunterricht** — zu einer gewissen Vollendung zu bringen. Unter andern wird jedem Freunde des Tiefbrands und Flachschnitts die Beschreibung des — **Modellieren in Holz** — hochwillkommen sein, ebenso des Patinierens, Bronzierens usw. Der Raum lässt leider eine eingehendere Besprechung der mit grosser Sachkenntnis bearbeiteten Anleitungen nicht zu. Es sei deshalb nur noch auf die beim Durchblättern des umfangreichen Katalogs sofort in die Augen fallenden **Neuheiten** kurz hingewiesen. — Die **Tiefbrand- und Flachschnitt-Abteilung** hat durch hunderte von neuen gediegenen Möbeln eine ganz besondere Erweiterung erfahren. In der **Kerbschnitt-Kollektion** findet sich neben einer Reihe neuer geschmackvoller Gegenstände eine stattliche Anzahl in modernem Kerbschnitt und **Blumen-Kerbschnitt**. — Die Auswahl in **Satin-Tarso** ist ganz bedeutend erweitert worden, weil gerade diese neue Liebhaberkunst ausserordentlich grossen Beifall gefunden hat. — Der **Samt-Glanzbrand** bietet in schönen Entwürfen für Decken, Läufer, Kissen eine grosse Auswahl. — Trotz der bedeutenden Erweiterungen wurde der Preis des Werkes nicht erhöht, sodass die Anschaffung aufs wärmste empfohlen sei.



Bücherschränkchen

Die Firma W. Sobbe in Cassel versendet den **Katalog über Liebhaberkünste** geg. Eins. v. **75 Pfg.** portofrei. Nach dem Ausl. **M. 1,25**. Ausländ. Briefmarken werden **nicht** in Zahlung genommen.

82

Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst Berlin W. 57

Fernsprecher: VI, 5562 — G. m. b. H. — Potsdamer Straße 90.

Die Wandschmuck-Sammlung von Meisterwerken klassischer Kunst.

Kunst-Kupferdrucke nach Original-Aufnahmen
herausgegeben von
Professor Dr. V. v. Loga, Berlin.

Groß-Imperial-Format. Papiergröße 73:95 cm.

Preis pro Blatt M. 10.—, Kupferdruck-Karton mit China. Luxus-Ausgabe M. 15.—, echt holländisch Bütten.

Doppel-Imperial-Format. Papiergr. maximal bis 95:130 cm, dem Format entspr.

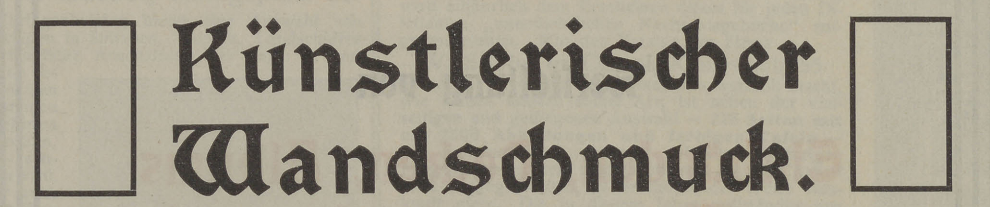
Preis pro Blatt M. 20.—, Kupferdruck-Karton mit China. Luxus-Ausgabe M. 30.—, echt holländisch Bütten.

Die Universal-Galerie der klassischen Kunst.

Heliogravüren. Folio-Format, Kupferdruck mit China. Kartongröße 37:50 cm.
Preis pro Blatt M. 2.—

Unsere Heliogravüren nach den hervorragendsten Gemälden alter Meister sind als höchste Leistungen der Reproduktionstechnik von ersten Autoritäten anerkannt und ungemein billig.

Die neue, vierte, bedeutend erweiterte Ausgabe unseres Verlags-Katalogs mit über 450 Abbildungen, Titelbild in Kunstkupferdruck u. kunstgeschichtlichen Erläuterungen zu den Bildern von Prof. V. v. Loga wird gegen Einsendung von 1 Mk. geliefert, illustrierte Prospekte unentgeltlich



Künstlerischer Wandschmuck.

Wer für seine Wohnräume farbige Bilder erster deutscher Künstler von Herz und Gemüt ansprechendem Gehalt sucht, verlange den

Katalog deutscher Künstler-Steinzeichnungen

von **Fischer & Franke, Berlin W. 9**

Ansichts-Sendungen auf Wunsch, auch durch Vermittlung ortsansässiger Kunsthandlungen.

HEINRICHSHOFEN'SCHE

Buch-, Kunst-, Musikalien- u. Pianoforte-Handlung

GEGRÜNDET 1797 ∘ MAGDEBURG ∘ GEGRÜNDET 1797

BREITER WEG 171/72, parterre und 1. Etage, gegenüber der Berliner Strasse.

GROSSES LAGER VON

BÜCHERN AUS ALLEN WISSENSCHAFTEN

Journalzirkel ∘ **Geschenk-Literatur in prachtvollen Einbänden** ∘ **Leihbibliothek**

BILLIGSTE LESEGEBÜHREN — BEITRITT JEDERZEIT

GROSSE AUSWAHL IN

ÖLGEMÄLDEN, STICHEN, AQUARELLEN

Photographien, Radierungen etc. in allen Grössen u. Preislagen ∘ Rahmungen geschmackvoll und billigst ∘ Gerahmte, schöne Bilder von 3,50 Mk. an

ACHT GROSSE AUSSTELLUNGS-RÄUME

Reichhaltiges Lager von Musikalien jeder Art

Klassische und moderne Meister. Billige Ausgaben

Musikalien-Leihanstalt · Beitritt jederzeit

Lager vorzüglichster Streich-, Schlag-, und Blas-Instrumente aller Art und deren Bestandteile.

Spezialität: Italienische und deutsche Saiten, Violinbogen, Notenpulte, Metronome etc. etc.

Direkte Bezugsquelle von preisgekrönten

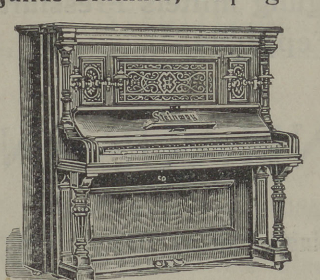
PIANINOS, FLÜGEL UND HARMONIUMS

zu billigsten Preisen.

Pianinos kreuzsaitig in neuester Eisenkonstruktion und höchster Tonfülle von 400 Mk. an. ∘ **Ca. 60 Instrumente am Lager. Probespiel gern gestattet.**

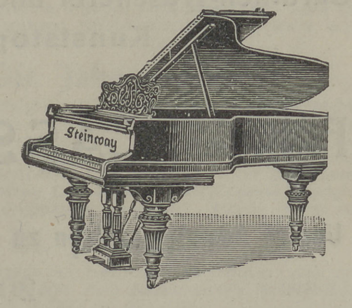
Alleinige Niederlage der Hofpianofortefabriken:

Julius Blüthner, Leipzig · **Carl Mand,** Coblenz · **Steinway & Sons,** New-York-Hamburg



A. Grand, Berlin
Albert Finger, Eisenberg i. Th.
E. Hinkel, Ulm
sowie vieler anderer renommierter Fabriken.

An- und Verkauf von gebrauchten Instrumenten, auch werden solche in Zahlung genommen.



TEILZAHLUNGEN GERN GESTATTET · **Pianoforte-Leihanstalt** · PREISVERZEICHNISSE KOSTENFREI

10JÄHRIGE GARANTIE · **Reparaturen und Stimmungen gut und billigst** · 10JÄHRIGE GARANTIE



Ernst Hühn

CASSEL, Theaterstrasse

FERNSPRECHER 2877 :: :: :: GEGRÜNDET 1868

Hof-Buchhandlung
Wissenschaftliches Bücherlager
Belletristik, Schulbücher
Deutsche und ausländische Journale, Zeitschriften, Lesezirkel. Ansichtssendungen werden auf Wunsch gemacht.

Hof-Kunsthandlung
Stiche, Radierungen, Photogravüren etc.
Gerahmte Bilder
Reproduktionen der Gemälde der Casseler Galerie sowie anderer Galerien
Grosses Rahmenlager, eigene Rahmerei.

Kunst-Salon
Original-Oelgemälde, Aquarelle, Pastelle usw.
Plastiken in Marmor, Bronze, Terrakotta usw.
Vasen, Schalen, Krüge in Porzellan, Ton etc.
sowie alle anderen Erzeugnisse der Keramik und des Kunstgewerbes.

Die künstlerische Wiedergabe der Werke unserer grossen Meister ist heute soweit fortgeschritten, dass es jedermann auch mit den bescheidensten Mitteln möglich ist, sein Heim mit diesen Schöpfungen zu schmücken und aus dem grossen Schatze des Gebotenen dasjenige auszuwählen, was ihm am meisten zusagt. Das Bild an der Wand soll ein Stück beweglicher Wanddekoration sein, persönlich empfunden und persönlich angeschaut; es spiegelt gleichsam Charakter und Eigenart des Bewohners wieder. Ich habe es unternommen, aus der grossen Menge des Vorhandenen das Beste auszuwählen und in einem Kataloge vereint zur Anschauung zu bringen. **Dieser Katalog mit seinen 800 Abbildungen ist das vielseitigste und reichhaltigste Auskunftsmittel auf dem Kunstmarkt und bietet in seinen 7 Abteilungen wie Landschaften, Gruppenbilder und Köpfe, Jagd und Sport, Religiöse Kunst, Geschichte, Vaterländische Blätter, Porträts, Aparte Blätter der modernen Meister, Alte Meister, einen absolut sicheren Wegweiser.** Bei der Auswahl der Blätter habe ich mit grösster Sorgfalt darüber gewacht, nur das Beste, von erstklassigen Häusern Verlegte zu bringen, sodass Sie unbedenklich Ihre Wahl treffen können. Zur Schmückung des eigenen Heims, als Geschenk für **den Gatten, zur Hochzeit, zur Verlobung, zum Jubiläum, zu Geburtstagen, zu Weihnachten** und vielen anderen Gelegenheiten ist ein Bild fast immer das meist willkommene Geschenk, erfüllt es doch zugleich den Zweck, noch nach Jahren an den Spender zu erinnern, während manch anderes Geschenk schon längst der Vergessenheit anheimgefallen ist. Ich halte ein grosses Lager von Politurleisten und echten Hölzern, fertige Rahmen nach eigenen Entwürfen, verarbeite nur erste Qualitäten und kann in Bezug auf Auswahl, Arbeit und Preisstellung leicht mit jeder hauptstädtischen Firma konkurrieren. Ebenso verwende ich nur bestes blasenfreies Bilderglas. Bei Bedarf bitte ich meinen Katalog zu verlangen. Ein Versuch wird Sie zu meinem ständigen Kunden machen.

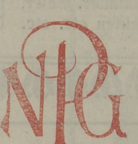
Hochachtungsvoll

CASSEL. **ERNST HÜHN, Hof-Buch- u. Kunsthandlung nebst Kunstsalon.**



Vereinigung der Kunstfreunde

Farbige Nachbildungen von Gemälden der
Königlichen National-Galerie
und anderer Kunstsammlungen
Berlin W., Markgrafenstrasse 57
Filiale: Potsdamerstrasse 23
Der Illustrierte Katalog wird auf Verlangen kostenfrei zugesandt.



Neue Photographische Gesellschaft Akt.-Ges.

STEGLITZ-BERLIN.

Unveränderliche Bromsilber-Photographien.

Klassische Kunst, Tausende von Blättern nach allen hervorragenden Kunstwerken aller Zeiten.
Moderne Kunstblätter, Vervielfältigungen nach Bildwerken „Erster Meister der Gegenwart“.
Deutsche Landschafts- und Städte-Bilder.
Stereoskopbilder aus allen Teilen der Welt.

ATHEN
100 Blatt im Format 19×24½ ca. 64 Stereoskopbilder.

Neueste Original-Aufnahmen.

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst

Wien VI, Luftbadgasse 17.

Zweck:

Durch die Darbietung literarisch-artistischer Publikationen vornehmster Art das Interesse an den graphischen Künsten zu beleben und zu vertiefen.

Mitgliederbeitrag, jährlich . . . . Mk. 30.—
Gründerbeitrag, jährlich . . . . Mk. 100.—

(Gründer erhalten die Mitglieder-Publikationen in Vorzugsdrucken beziehungsweise in besonderer Ausstattung!)

Publikationen pro 1906:

I. Die graphischen Künste.

XXIX. Jahrgang. 4 Hefte.

Jedes Heft enthält mindestens 3 Bogen reich illustr. Text, sowie zahlreiche Tafeln (Radierungen, Holzschnitte, Lithographien u. a.) Format 40 : 30 cm.

II. Die Jahresmappe.

Die „Jahresmappe“ verfolgt das Ziel, im Anschluss an die „Graphischen Künste“, eine Auslese der besten graphischen Schöpfungen der Gegenwart und zwar in erster Linie der **originalschaffenden** Graphik (Radierung, Lithographie, Holzschnitt usw.) zu bieten. In der Jahresmappe für 1906 sind vertreten: **Eugen Béjot, Josef Danilowatz, Rudolf Jettmar, Gustav Leheutre, J. von Kapacki** (3 Original-Radierungen und 3 Original-Lithographien). Format 45 : 56 cm.

III. Prämie.

Für 1906 gelangt anläßlich der Rembrandt-300-Jahrfeier eine große Radieruug von **Prof. Unger** nach **Rembrandt's Selbstbildnis**, als Prämie zur Ausgabe.
(Original im K. K. Hofmuseum in Wien.)

Ausführliche Prospekte kostenlos und postfrei.

Beitrittserklärungen übernimmt jede Buch- und Kunsthandlung, sowie die **Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien VI., Luftbadgasse 17.**

84



DÜSSELDORF

Wehrhahn 9—11, an der Städtischen Tonhalle.

Spezial-Haus ersten Ranges für Lieferung kompletter Wohnungs-Einrichtungen

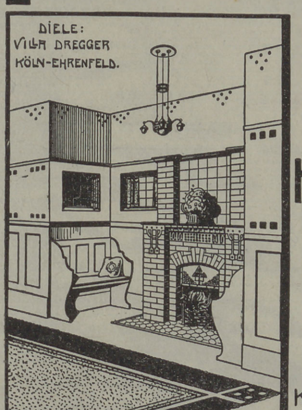
in allen Preislagen, auch nach besonderen Entwürfen.

Grosses Ausstellungs-Gebäude kompletter Musterzimmer.

Paris 1900, Goldene Staatsmedaille.
St. Louis 1904, Goldene Medaille.

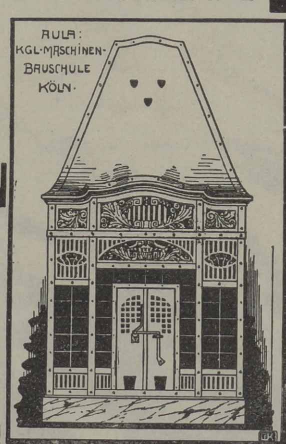
Düsseldorf 1902, Goldene Medaille.
Düsseldorf 1902, Preuss. Staatsmedaille.





TREIBARBEITEN
SCHMIEDEARBEITEN
HEIZKÖRPERVERKLEIDUNGEN

OFENFABRIK-KÖLN
AKT.-GES.
KÖLN A/RH
KURFÜRSTENSTRASSE 6.



20. Reg